



**MANUEL JORGE
DE FIGUEIREDO
SILVA PEREIRA**

**COORDENADAS DO SUBTERRÂNEO – A EDIÇÃO
UNDERGROUND EM LISBOA**



**MANUEL JORGE
DE FIGUEIREDO
SILVA PEREIRA**

**COORDENADAS DO SUBTERRÂNEO – A EDIÇÃO
UNDERGROUND EM LISBOA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha avó, pais e namorada pela crença e apoio.

o júri

presidente

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Manuel José de Freitas Portela
Professor Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (arguente)

Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora).

agradecimentos

A todos os amigos que entrevistei, pelo interesse no projeto e pelas inimitáveis contribuições.

palavras-chave

edição, *underground*, Lisboa, autenticidade, participação democrática, *do-it-yourself*.

resumo

O presente trabalho propõe-se definir as coordenadas físicas e conceituais do *underground* de Lisboa, a partir de uma seleção de entrevistas com editores a operar presentemente na cidade. Procura-se investigar a autossuficiência como noção central para este tipo de pensamento e práticas editoriais, assim como a busca da autenticidade enquanto orientação fundadora da sua identidade e posicionamento, com repercussões nos objetos e discursos produzidos, nas relações de trabalho promovidas e na formação e consolidação da comunidade.

keywords

publishing, *underground*, Lisboa, authenticity, democratic participation, *do-it-yourself*.

abstract

The following dissertation aims to define the physical and conceptual coordinates of Lisboa *underground*, from a selection of interviews with editors currently working in the city. It is of our interest to investigate self-sufficiency as a central notion to these editorial reflections and practices, as well as the search for authenticity as a founding element of its identity and positioning, with consequences on the produced objects and discourses, the promoted laboral relations and on the formation and consolidation of this community.

Introdução

1. *Underground*: o que é e onde se situa?
 - 1.1. *no-audience underground*
 - 1.2. Invisibilidade (Lisboa/*underground* de Lisboa)
 - 1.2.1. Limitações da invisibilidade: a escassez como marca identitária
 - 1.3. Espaço de liberdade
 - 1.4. Espaço desmaterializado: que afinidades?
2. Do antagonismo à existência paralela
 - 2.1. Marginalidade e autossuficiência
 - 2.1.1. Troca como metáfora da autossuficiência
 - 2.2. Reconfiguração de expectativas
 - 2.3. Indiferença apaixonada
3. Discurso e objeto autênticos
 - 3.1. Ausência de cânones: a linguagem estética do *underground*
 - 3.2. O objeto autêntico
 - 3.2.1. A imperfeição como marca de autenticidade
 - 3.3. Relação com o objeto autêntico
 - 3.3.1. O colecionismo como militância
 - 3.3.2. O fetichismo e a sua superação
4. O trabalho autêntico
 - 4.1. A criação não-alienante
 - 4.1.1. A celebração do prazer e do lazer
 - 4.2. Recuperação do controlo sobre o trabalho: o *DIY* na contemporaneidade
 - 4.2.1. Ritmo e escala
 - 4.3. O amadorismo como marca de autenticidade
5. Comunidade autêntica
 - 5.1. Individualidade vs autoridade crítica
 - 5.2. Individualidade vs comunidade
 - 5.3. Comunidade participativa: a solidariedade ativa
 - 5.4. Circulação de conteúdos: comunidade interpretativa
 - 5.5. Fronteiras da comunidade autêntica: patrulha e controlo

Conclusão

Bibliografia

Anexos

Introdução

Através do presente estudo procuraremos investigar as coordenadas espaciais e conceituais daquilo que se convencionou designar por *underground* no contexto da atividade editorial, isto é, onde se situa e de que forma se constitui este espaço que transcende a presença física e que se define em grande parte pela circulação dos objetos que produz, assim como pelo tipo de relações estabelecidas entre os seus intervenientes. Tentaremos entender aquilo que são as implicações culturais e económicas decorrentes de um posicionamento avesso a circuitos maioritários, e naturalmente, a necessidade de uma subsistência paralela que se procure desembaraçar dos constrangimentos que esta rutura fundadora acarreta consigo. Importa evitar um olhar assente na ideia de confronto, quase bélico, entre o que chamaríamos um espaço “subterrâneo” e um espaço “à superfície”, pois estes conceitos têm-se vindo a tornar redutores porque assentam em pressupostos e fronteiras cada vez mais diluídas. Rejeitamos contudo, de igual forma, a ideia de que se pode ignorar a herança histórica combativa do meio fixando-nos apenas em características estéticas ou formais, o que pode tornar os objetos inofensivos e a análise inócua. É ainda oportuno ultrapassar uma visão demasiado idealista, alicerçada na herança da tradição do *punk* e evidente na sua energia e irascibilidade. Este radicalismo pode ser castrador, ao fixar-se numa série de limitações autoimpostas que acabam por restringir fortemente as possibilidades de atuação e conduzir ao definhar de uma série de ideias essenciais que se tornam assim inconsequentes ou inefetivas, o que terá reflexos na própria definição. De igual forma, deve-se evitar reduzir a importância do *underground* e aquilo que o define às suas características mais facilmente visíveis, nomeadamente as dos objetos que aí circulam, que sem a devida sustentação serão facilmente absorvidas e diluídas pela voracidade mercantil contemporânea, perdendo grande parte do alcance crítico que sempre caracterizou manifestações editoriais como as que aqui analisamos. Embora se trate de um equilíbrio complexo, é um ponto de onde pretendemos partir no decurso deste estudo. Será assente nesta preocupação inicial que procuraremos

reunir um corpo teórico que responda da melhor forma à evolução do meio e à das ferramentas que teremos de usar para melhor o compreender.

A reflexão aqui iniciada deverá ser multidisciplinar, transversal e devidamente atualizada, porque fruto de uma dinâmica veloz e espontânea que acreditamos espelhar aquilo que é o pensamento e a prática do aqui e do agora no âmbito da edição subterrânea em contexto artístico. Apontaremos o foco desta investigação aos criadores em discurso direto e aos objetos editoriais resultantes das suas preocupações estéticas e percursos individuais, um tipo de reflexões e práticas que encontram no *underground* o meio privilegiado para se desenvolverem. Estas orbitarão em torno de uma série de questões que, articuladas, procurarão definir o contexto e as práticas do e no subterrâneo: o que é e onde se situa? O que se diz e como se faz? Tratam-se de questões muitas vezes desadequadas ou em oposição às preocupações e aos modos de atuar dos circuitos majoritários, pelo que serão necessários espaços paralelos, já existentes ou por construir, assim como esquemas mentais distintos, tão conscientes das suas limitações como do seu potencial transformador.

Pretende-se igualmente articular as duas áreas de estudo que me são mais próximas – de um lado os Estudos Artísticos, a minha formação de base, e do outro, os Estudos Editoriais, num diálogo que reflete aquilo que tem sido o meu percurso prático. Ao abrigo das ideias de convergência e complementaridade, também as escolhas recaem sobre indivíduos que primeiramente procuram a edição como forma de apresentar o seu próprio trabalho artístico, sendo precisamente a partir dessa relação de proximidade entre disciplinas e papéis que surgirão algumas das questões que nos interessa aqui evidenciar.

O ponto de partida assenta em ideias e autores que tentaremos chamar para esta investigação, sob um prisma multiforme inerente à natureza do trabalho a que nos propomos: reflexões acerca do universo micro-editorial dos *fanzines* e das edições discográficas de autor, sobre a criação artística marginal e a

possibilidade da construção de circuitos paralelos, assim como aquilo que é um trabalho autocrítico complementar em torno deste tipo de fenómenos. Já o ponto de chegada desejado deverá passar pela compreensão daquilo que são áreas de contacto e de diálogo, mais ou menos conscientes, entre os atores e pistas que aqui selecionamos e entrecruzamos. Tendo em conta a diversidade das escolhas e formas distintas de pensar e atuar, mesmo que num contexto partilhado, é natural que o resultado final das entrevistas que levámos a cabo seja também ele diversificado. Assim, mais que a descrição de um panorama ou a enumeração dos seus intervenientes, convocaremos para a discussão pontos de vista singulares evidenciando as múltiplas identidades aqui em contato. Dando a palavra diretamente aos intervenientes, procuraremos ser surpreendidos no decorrer deste percurso, tentando obter testemunhos privilegiados daquilo que são os esforços pioneiros da edificação de um trajeto editorial em permanente construção e atualização. Rejeitamos o distanciamento hermético, procurando observar com a proximidade de quem (re)conhece estratégias, preocupações e posicionamentos.

Um pressuposto teórico que passe por alterações significativas na definição do *underground* em contexto editorial, mais adequado ao acompanhamento das evoluções que o meio tem vindo a sofrer, é assumido e será desenvolvido em particular nos pontos 1 e 2 deste estudo, focados nas múltiplas vertentes dessa mesma definição. Assim, o recurso às ideias veiculadas nas entrevistas e a alguma da bibliografia que aponta para essa reconversão de paradigma, terá em vista a validação desse ponto inicial, uma opção que decorre da prática de um percurso pessoal e de uma visão dinâmica sobre o meio que a investigação teórica procurará fortalecer. O facto de os autores entrevistados apresentarem opiniões díspares, muitas vezes exagerando ou contrariando alguns desses pontos de partida, não é problemático para esse processo, contribuindo antes para demonstrar a riqueza e pluralidade intelectual do meio aqui em análise, assim como da própria reflexão que pretendemos encetar.

Para conseguir observar, de uma forma mais precisa, aquilo que são aproximações e desníveis entre um espaço físico, real, e o espaço da construção criadora e concetual de cada um, esta pesquisa abarca apenas intervenientes a operar presentemente em Lisboa, ou na sua proximidade. Necessariamente reduzido, e necessariamente reflexo de uma avaliação pessoal no que toca à pertinência para esta discussão de cada uma das escolhas, aqui fica a ressalva e o assumir destas opções particulares, que passam por um aqui e um agora enquadrados no que se poderá denominar como uma “periferia poética” de Lisboa, no ano de 2016. Tratando-se de um leque limitado de escolhas, não se pretende um mapeamento exaustivo mas a procura de visões distintas que poderão adquirir um sentido mais amplo quando em confronto/diálogo. A proximidade com os intervenientes escolhidos reveste-se igualmente de importância, traduzindo-se em afinidades várias, sejam pessoais, temáticas, estéticas, ou outras. Dada a dimensão reduzida deste trabalho, mesmo que incorporando inúmeras perspectivas, acreditamos que este poderá potenciar posterior reflexão e pesquisa, da nossa parte ou incitando participação e reflexão mais alargadas.

1. *Underground*: o que é e onde se situa?

Para que se possa obter uma definição mais completa e atualizada do conceito de *underground* há que ter em conta o cruzamento de múltiplas dimensões. Mais que a identificação de características ou delimitação de fronteiras, interessa pensá-las em articulação com estratégias operacionais decorrentes de determinado posicionamento, isto é, são em grande medida as formas de atuar que constroem a própria marca definidora do termo e categorias que circulam na sua proximidade. É pela análise do panorama em que atuam, e da relação que com este se estabelece, que procuraremos descortinar algum tipo de compromisso ou atuação comuns, que fundamentem esta convivência de ideias e de práticas.

Cientes das contradições inerentes a algumas destas movimentações culturais, uma instabilidade em que assentam o tipo de conceitos com que se descreve a cultura *underground*, especialmente aqueles que se relacionam com “origens, história e usos sociais”, procuraremos identificar elementos decisivos para a identidade do meio e de quem nele atua; nem menosprezando evoluções inevitáveis e ficando reféns de uma configuração estereotípica ou de uma fórmula datada, nem aceitando acriticamente os fenómenos de descaracterização que as tendências maioritárias poderão impor a fenómenos como estes. Estas estratégias poderão ter em vista o seu sequestro e a anulação do seu poder interventivo, ainda que não tenham necessariamente de ser encarados como “degradação da pureza da cultura”, mas como “momentos no contínuo do desenvolvimento dos *media* independentes (...)” (Leventhal 2006, 2), sendo esta uma questão que iremos procurar desenvolver posteriormente no decorrer deste estudo.

Filipa Cordeiro aponta para um “um espaço de ação alternativo, ou antagónico, ao modo de agir do capitalismo”, o que vai de encontro ao que Filipe Leote refere quando menciona o espaço e a criação fora dos pressupostos e

modos de atuar dos *media* de massas.

Para Filipe Felizardo, a definição de *underground* passa por um “tempo e espaço provisórios – mas eternos – onde indivíduos e ideias colidem.” O facto de este espaço dever ser provisório é vital para a sua essência definidora, como consequência natural de este não viver “tanto da capitalização de arquétipos como o *mainstream*, daí que não precise de se fixar em individualidades, locais, e tempos específicos.” O termo *underground* é algo que “designa vagamente um gesto bastante preciso – o exercício de vontade.” O seu ponto de partida é a dinâmica que se constrói pelo fazer devidamente fundamentado e pela capacidade de permanente reinvenção.

Conceber um mundo à superfície, que se combate de formas variadas e cuja antítese é uma das forças configuradoras do ADN do *underground* (mesmo tendo em conta a sua heterogeneidade, refletida nas inúmeras, e muitas vezes improváveis, combinações e diálogos aí desenvolvidos) continua a ser importante, na medida em que “posicionar-se separadamente dele é integral para a sua identidade.” (Ducombe 1997, 46) No entanto, a ideia de subterrâneo como localização, mesmo que apenas poética, terá de ser lida à luz de atualizações contextuais. Num momento em que a circulação de informação atinge velocidades e alcance jamais vistos, é difícil sustentar um posicionamento que implica a existência de fronteiras claramente delimitadas, pelo menos na perspetiva de uma existência física e imóvel. Sendo o acesso aos meios de divulgação mais democrático, e a produção tendencialmente mais horizontal e simplificada, ocorrem naturalmente alterações na forma como se encara o posicionamento entre estes dois lados de uma hipotética fronteira.

Interessa-nos então pensar como é possível, sem desvirtuar esta herança, ultrapassá-la e assim solidificar uma identidade que não seja meramente subalterna de outra maioritária e construída exclusivamente pela inversão dos seus valores, e como tal, em recorrente oposição. Esta postura é contrária à ideia

transversal de liberdade que atravessa o pensamento e as práticas subterrâneas, pois no limite “uma identidade negativa apenas tem significado mantendo-se vinculada àquilo que se está a negar.” (Ducombe 1997, 48) Vislumbrar as evoluções do contexto permite-nos repensar a forma como a ultrapassagem deste conceito se pode tornar proveitosa para as atividades aí desenvolvidas, compreendendo assim como este primeiro passo é fundamental para aquilo que será a independência do pensamento e da ação no meio.

A importância da inclusão dos escritos de Robert Hayler em torno da noção de “*no-audience underground*” será relevante para esta definição e localização, pois ainda que contenha uma considerável dose de ironia, espelha o esbatimento de uma divisão inaugural, reconvertendo paradigmas instalados no que toca à forma como se devem encarar *mainstream* e *underground* enquanto entidades em confronto, e apontando para a possibilidade de uma atuação verdadeiramente independente pela construção de um espaço paralelo onde possa existir e desenvolver-se organicamente.

Já a incorporação da ideia de invisibilidade nesta reflexão permitirá compreender que tipo de novas relações se podem estabelecer com um meio à superfície, que se abandona ou cujo contacto se evita, ainda que este seja um conceito que deverá ser gerido cautelosamente e com a devida relativização para que possa ser proveitoso e construtivo, não desembocando num radicalismo isolacionista que nada produz. O assumir desta invisibilidade (e de ideias que dela advém ou que lhe são complementares, como a escassez) enquanto marca identitária, defendida com orgulho e integrada de forma clara como estratégia e não apenas como etapa provisória a ser ultrapassada, é crucial para esta reflexão. Entender esse tipo de limitações como valores que contribuem para a sua construção identitária e não como desvantagens, contribui para que estes se constituam como espaços de liberdade, quer ao nível da criação quer no potenciar de afinidades distintas daquelas que se encontram na generalidade dos contextos que não o *underground*.

O espaço desmaterializado, mais dificilmente delimitável, adapta-se de forma natural a essa procura, contribuindo para que as condições iniciais de precariedade possam ser parte integrante e elemento basilar de uma atitude positiva e enriquecedora no que à produção de conteúdos editoriais diz respeito. A relação com o advento da utilização generalizada da internet como prática massificada conduz ainda à necessidade da gestão de equilíbrios delicados entre essa existência virtual e a estreita proximidade que é, ou foi, característica definidora de movimentos como os que aqui se procuram compreender, pelo menos na sua génese.

1.1. *no-audience underground*

O conjunto teórico edificado pelo músico e teórico Robert Hayler (mentor do blog Radio Free Midwich) em torno do termo *no-audience underground* orienta algumas das alterações no pensamento sobre a cultura subterrânea que procuraremos incluir na nossa reflexão. Utilizado originalmente para descrever um meio muito particular - a cena da música experimental do norte de Inglaterra, em especial da área de Leeds –, este termo foi cunhado em 2000 como uma “descrição abrangente do meio musical” em que se encontrava, “especificamente o tipo de concertos a que assistia e a rede de micro-editoras, fortalecida pela disponibilidade de CD-R baratos”¹, que o sustentava.

A abrangência das linguagens e objetos em circulação é parte essencial da sua validade e do interesse que vemos em incorporar esta reflexão num estudo atualizado em torno do *underground*, na medida em que surgiu inicialmente como uma forma “sucinta de se referir a um contexto que continha esforços criativos desenfreadamente diversos.” Contudo, esta tem como consequência a dificuldade

¹ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

da definição e da delimitação das suas características, o que é evidente quando Hayler refere: “Nada parecia unir estes sons e estilos performativos díspares que não fosse uma ligação livre em torno da ideia de ruído e do facto de muito poucas pessoas estarem interessadas.”² Em vez de encararmos isto como limitador da análise que procuramos desenvolver, pensamos tratar-se de mais um elemento relativo à natureza do objeto de estudo, compreendendo que será necessário recorrer a outros tópicos complementares para que esta definição seja consistente. Não é do nosso interesse descartar totalmente a herança histórica da contracultura do século XX mas antes proceder à sua atualização, pelo que há que compreender a sua origem e a sua importância, assim como os problemas que levanta um olhar renovado sobre as suas premissas e modos de atuar. Mesmo que apenas numa primeira etapa, as noções de “identidade, política, e autenticidade”, essenciais para que o *underground* construa a sua própria imagem, edificam-se “em oposição ao resto da sociedade”, pelo que se trata de uma identidade negativa, “em grande parte como um legado do *punk rock*.” (Ducombe 1997, 46) Este deriva de uma “subcultura rebelde consciente de si mesma”, que não deixa de conter uma importante contradição, na medida em que uma “identidade negativa apenas tem sentido se permanecer ligada ao que se está a negar.” Estar à margem da sociedade será estar à margem dos valores que esta veicula, isto é, trata-se de uma atitude que “só faz sentido se houver uma sociedade que premeie os vencedores que se despreza.” Assim, o que acontece ao *underground* se se afastar da “paisagem estéril que odeia? Perderá o mundo inautêntico que é tão necessário para que possa construir um mundo autêntico em oposição? Perderá a sua identidade?” Deixará de produzir? (Ducombe 1997, 48)

Estes mecanismos são centrais para contrariar a ideia amplamente enraizada de uma existência subterrânea baseada no antagonismo e na

² HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

subalternidade. Hayler questiona: “para quê perder tempo com os compromissos inevitáveis que decorrem da aproximação ao *mainstream*, mesmo que de forma negativa?” Procura responder assumindo uma postura mais radical e com um alcance mais profundo do que esta visão antagónica clássica; ignorar aquilo que se passa à superfície, “quer seja como princípio ou (...) simplesmente como descartar algo devido à sua irrelevância.”³ Ignorar o *mainstream* não implica uma rutura absoluta ou uma posição quase autista, na medida em que, mesmo operando num reduto definido, com reduzida dimensão e alcance (ainda que a existência *online* contribua para colmatar essa limitação), as possibilidades criativas que tal posicionamento propicia compensam largamente eventuais desvantagens. A interação com o *mainstream* é entendida como “corrosiva e desnecessária”, sendo que esse meio jamais mostrará interesse naquilo que se faz fora do seu raio de ação de “uma forma substantiva ou significativa”, pelo que este envolvimento é visto como uma perda de tempo, ademais condicionada pelos “inevitáveis compromissos que este relacionamento”⁴ acarreta. Mais que como bandeira de uma qualquer causa, ignoram-se essas manifestações culturais porque estas são consideradas desnecessárias, redundantes e desinteressantes, possibilitando que se construa um “quadro para o envolvimento com a sociedade como um todo, e uma postura libertadora perante o mundo, na qual cada indivíduo se autoexclui de uma forma construtiva”, e ainda que se desenvolva localmente, é “interessante pensar que tal abordagem poderia ter relevância radical e global.”⁵ Procurar ignorar aquilo que se passa fora do meio (aqui entendido como momento fundamental de uma reorientação de foco e não necessariamente como alienação), deixando que os circuitos majoritários ignorem

³ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

⁴ HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

⁵ HAYLER, Robert. (December 8, 2014). Liberation through a lack of interest: Jorge Boheringer on the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2014/12/08/liberation-through-a-lack-of-interest-jorge-boehringner-on-the-no-audience-underground/>

o *underground* da mesma forma, constitui-se como um posicionamento fundamental para prosseguirmos esta discussão. Não se procura já um confronto mas uma existência paralela, necessariamente limitada na sua atuação mas verdadeiramente consequente pela forma como mais dificilmente se deixa capturar ou reconfigurar.

1.2. Invisibilidade (Lisboa/*underground* de Lisboa)

Os agentes do *underground* comprometem-se com este na medida dos seus interesses particulares, o que determina níveis distintos de envolvimento na orientação das suas atuações a nível criativo. Constroem-se desta forma pequenas células, individuais ou em grupos muito reduzidos, que escolhem estabelecer novas relações sociais, reconfigurações mentais e entendimentos do papel transformador da edição. Este tipo de mudanças, embora não necessariamente dependentes de um processo de autoexclusão, ganham muito em relevância e capacidade de desenvolvimento quando essa dinâmica é assumida. A invisibilidade, aparentemente escapista, pela recusa do confronto direto e pela rutura com uma forma de crítica mais tradicional, permite, enquadrada neste esquema mental, potenciar uma maior abrangência crítica, ensaiando possibilidades e vivências paralelas que vão muito para além do alcance estrito do objeto editorial enquanto tal.

Aquilo que nos parece essencial é procurar compreender os autores que encaram a invisibilidade, e as motivações que a sustentam, como momento inaugural de um processo de autonomização, tanto criativa como económica, social e pessoal. Este primeiro ponto é vital para compreendermos a legitimidade de um posicionamento ao qual, numa leitura superficial, é fácil atribuir pouco crédito enquanto estratégia, por se encontrar demasiado alheado dos circuitos que pretende combater ou reformar. Ainda que esta mudança de paradigma não resolva uma série de questões que permanecem, pelo menos para já, em aberto, contribui para que nos desembaracemos de um posicionamento herdado de

alguma literatura sobre o tema, apontando assim para uma reflexão menos subalternizada acerca de um fenómeno cuja independência de pensamento e atuação é uma marca identitária fundamental. Procurar constituir, sob essa linha orientadora, um espaço e uma existência editorial paralela, e já não em confronto, é uma ideia essencial deste pensamento. Este terá implicações variadas e profundas, e auxiliar-nos-á na perceção de formas de atuar, na construção de alternativas económicas, na vitalidade das permanentes reinvenções estéticas e no desenhar de novas rotas e circuitos no seio de um recato que carrega assim um enorme potencial de construção. Introduzir este posicionamento na reflexão sobre o pensamento e prática do e no *underground* é fundamental para todas as questões que daqui decorrerão. Sob este prisma, não necessitaremos de ignorar aquilo que a própria definição contém em si de localização (“estar no subterrâneo”), mas antes atualizar a validade desta metáfora para a contemporaneidade. Pensar a forma como se relacionam e articulam a Lisboa “à superfície” com as afinidades que configuram o espaço desmaterializado da Lisboa “subterrânea” é crucial para entendermos a validade da utilização do termo “invisibilidade” para esta análise.

No caso de Filipe Felizardo, a identificação com a cidade é ténue, não havendo reflexos notórios naquilo que é produzido. Uma consequência prática da sua localização é uma “revisão pelos pares muito imediata e muitas vezes salutar.” Contudo, não considera que viver em Lisboa seja, neste específico momento, condição para que os objectos que produz “se consigam inscrever na biblio ou fonoteca *underground*.”

Apesar de uma relativa separação entre as pessoas, Filipa Cordeiro vislumbra a existência, de uma forma bastante prática, de “uma comunidade de pessoas que sustentam a produção subterrânea com o seu interesse, espaços e produção própria”, que é vital para a continuidade desse envolvimento, tanto a nível material como psicológico. A experiência que une de forma transversal a maioria dos que aqui encontram o seu espaço, passa pelo “sentimento de não-

pertença (ou até de expulsão)” face a uma vida “oficial” que se desenrola no exterior, mas que não oferece “quaisquer oportunidades dignas.” Num olhar mais particular, houve e continua a haver em Lisboa “uma procura concreta de caminhos” para desenvolver este processo, e que deixa marcas naquilo que na cidade se produz, como sejam o “contacto com pessoas, espaços, música, objetos e conversas concretas, que acontecem aqui e agora.” Ainda que estes elementos não sejam necessariamente específicos de Lisboa, sem essa comunidade, por mais precária que possa ser, certamente que não produziria o mesmo e da mesma forma, além de que num primeiro momento talvez tivesse sido bastante mais difícil ter passado da ideia à ação.

Para André Trindade, Lisboa é indissociável daquilo que é a sua atuação e a sua identidade. Estando o seu estúdio localizado em Lisboa, é aí que o artista acontece, ou seja, onde a sua “arte toma forma, mas também onde outros artistas acabam por ter oportunidade de experimentar algum projecto.” Esta proliferação e esta engrenagem que o artista insistentemente procura, é assumida pelo próprio como sendo o seu modo de atuar. Mesmo que circunscrito a um espaço físico concreto, o seu objectivo é a busca da total liberdade e espontaneidade, uma ideia que se torna evidente quando assume: “O meu desejo sempre foi que o nosso espaço se transforme num ponto de encontro totalmente imprevisível. Não há planos nem estratégias, ou antes, não ter planos é a minha estratégia.”

Bruno Silva não encara Lisboa como exercendo uma considerável influência direta, antes uma “necessidade comum a todos os agentes e que é reflexo de uma realidade da própria cidade.” A importância desta necessidade ser comum é um ponto chave, pois todos estes agentes habitam e procuram sobreviver num mesmo espaço, devendo desenvolver as suas atividades de forma a “não atropelar ninguém - ao marcar concertos ou exposições - de modo a que diferentes plataformas possam continuar a coexistir para benefício comum (...) porque apesar da dimensão da cidade a massa crítica é limitada.” Individualmente, é inevitável que a obra seja influenciada pela vivência concreta

do quotidiano, mesmo que não necessariamente a um nível concetual ou estilístico mas no modo como se criam “ligações de afeto, partilha e respeito.” Estas contribuirão para a construção permanente da sua identidade, tornando-o “cada vez mais abrangente e até tolerante - em potência, pelo menos (...)” e “contribuindo para um tecido cultural heterogéneo e cada vez menos preocupado com delimitações de género, estilo ou cor (...)”.

Babbitt reflete, do seu ponto de vista enquanto compositor, sobre as potencialidades libertadoras da invisibilidade para o espírito criador que procure não se subjugar a enredos maioritários. Este contraria a ideia enraizada de a associar a algo negativo, como sendo “desnecessária e indesejável”, quando na verdade este é um contexto “potencialmente vantajoso”⁶ para o criador, que ao considerá-lo como tal poderá analisar com clareza as suas potencialidades, podendo debruçar-se sobre estas com mais profundidade e atingindo resultados mais originais. Isto deve-se em grande parte ao facto deste permitir que o autor evite, pelo distanciamento, a imposição exterior de influências que, de forma geral, por estarem difundidas de forma tão intensiva e poderosa se infiltram, mesmo que impercetivelmente, no processo criativo.

Também Steyerl⁷ advoga uma defesa da “imagem pobre” que, embora originalmente aplicada ao universo do vídeo/cinema experimental, cremos ser útil para entender algumas das implicações deste tipo de posicionamento para a reflexão que aqui promovemos. Assim, além de opções voluntárias traduzidas esteticamente, a invisibilidade é uma resposta à evolução da imagem ao abrigo da ideologia neo-liberal dominante, em particular ao modo como esta promoveu a “reestruturação da produção dos *media* com vista a lentamente obscurecer a

⁶ BABBIT, Milton. (1958). Who cares if you listen? *High Fidelity*, Volume 8 (Issue 2, February 1958), pp. 38-41 <http://www.vintagevacuumaudio.com/vintage-magazines/high-fidelity/1958-2-high-fidelity.pdf>

⁷ STEYERL, Hito. (2009). In defense of the poor image. *E-Flux Journal* (Issue 10, November 2009) <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

imagética não-comercial,” até ao ponto de expressões mais inventivas e exploratórias se terem tornado praticamente ausentes. Com o considerável aumento do custo do acesso aos meios de difusão majoritários, assim como com o rejeitar da promoção de conteúdos mais arrojados, estes acabaram por desaparecer da esfera pública, como usualmente a entendemos. Sendo que a reconfiguração dos *media* a um nível global se articula com o “estabelecimento de monopólios sobre a produção audiovisual em certos países ou territórios (...) a matéria visual resistente ou não-conformista desapareceu da superfície em direção a um *underground* de arquivos e coleções alternativas, apenas conseguindo manter-se vivas por uma rede de organizações e indivíduos comprometidos (...)”.

1.2.1. Limitações da invisibilidade - A escassez como marca identitária

O *underground*, desenhado a partir do conjunto das suas relações, é uma rede de proximidade, que pode ser física ou basear-se numa aproximação intelectual. Esta ideia não é contraditória com a de isolamento pois esse não deverá ser absoluto (o que não teria um potencial criativo, antes pelo contrário), assentando antes num distanciamento consciente do *mainstream*, que conduz à formação de comunidades paralelas em torno de afinidades que procuraremos identificar e compreender. As relações entre os intervenientes são mais claras do que num contexto de maior dimensão, em que há dificuldades acrescidas na compreensão dos seus propósitos e resultados, pois uma maior dispersão impede uma visão de conjunto e o entendimento mais amplo do que são as funções de cada um dos seus agentes. Diminuindo o distanciamento, potencia-se uma maior consciência crítica dos mecanismos que regem essas relações. O peso destas limitações é aqui maior do que noutros meios em que o poderio económico permite outro tipo de soluções, pelo que a inventividade e uma postura reativa, que as assume como um seu elemento definidor, é uma resposta unificadora em torno da defesa daquilo que são os valores por que se rege a sua atuação,

constituindo-se esta escassez de meios como uma das principais bandeiras identitárias das práticas no *underground*.

Uma crítica natural será a de que este potencia um contexto hermético, desligado por opção própria de dinâmicas que o envolvem, o que poderá tornar inofensiva a crítica que pretende operar (mesmo que possamos discutir se existe ou não essa pretensão). Nesse caso, a autossuficiência daria lugar à autofagia, sendo que se perderia muita da riqueza e do potencial de crescimento intelectual que o meio potencia, pelo que a relativização deste isolamento parece-nos ser uma preocupação relevante e transversal aos editores aqui entrevistados. O isolamento entende-se aqui em articulação com a invisibilidade, não se pretendendo uma existência que recuse absolutamente qualquer contacto com outras entidades ou comunidades, mas a procura de um isolamento face a dinâmicas maioritárias e de maior exposição, tornando-se, nesse sentido, invisível em relação a estas.

Para Filipa Cordeiro, esse isolamento é um ponto de partida essencial pela forma como potencia outro tipo de soluções menos óbvias ou imediatas. Esse “afastamento torna possível ter uma visão do problema e torná-lo concreto, coisa que é difícil de fazer quando se está demasiado emaranhado nele.” Contudo, há que lhe aplicar algum tipo de limites, pelo que este não deverá ser, em momento algum, total. Trata-se, portanto, de um “isolamento reativo e relativo àquilo que é deixado para trás, que idealmente deseja voltar a penetrar nessas mesmas dinâmicas maioritárias para as agitar.” Este cruzamento permite, por um lado, evitar “uma normalização daquilo que é produzido dentro de um circuito alternativo”, testando possibilidades no que toca à receção e perceção, sendo que por vezes “esse material tem até mais poder estético e ideológico para alguém de fora desse circuito, que contacte com o material sem o filtro da habituação.” Mesmo assumindo o isolamento como ponto de partida, este não tolda o entendimento mais abrangente do contexto: “no fundo, está-se sempre (...) a pensar sobre o todo e não apenas num segmento isolado, à parte.”

Manuel Mota considera-o como um fator positivo no seu processo criativo, que lhe permite esquivar-se de “expectativas, pressões, convenções, julgamentos e opiniões”, que vêm com a exposição e que dispensa ter à sua volta. No caso de Filipe Leote, este isolamento é “quase um estilo de vida”, com que convive de uma forma resignada mas nem por isso amarga; “nem vantajosa nem desvantajosa, é assim.”

André Trindade tem uma posição mais cética. Não o entende, então, “como uma opção romântica”, mas como “a única forma de existir eticamente e também de trabalhar sem influências exteriores.” Esta escolha pode surgir de forma a que determinado grupo evite “perder a sua identidade, (...) para controlar o ambiente em que se vive, (...) ou quando não se tem interesse em participar ou em ser associado a um certo tipo de ideias ou eventos.” Segundo a sua linha de pensamento: “ninguém escolhe o isolamento, o isolamento é geralmente uma consequência.”

Bruno Silva realça novamente a sua falta de vontade em “compartimentar o meio” de modo a que consiga discernir o quão isolado ou invisível este é em relação a uma suposta maioria.” Torna-se evidente que os canais por onde este é difundido são “bastante particulares e pouco mediáticos, o que lhe dá essa noção de insularidade, mas estes não são sistemas fechados (...), ou não deviam ser.” Assim, considera que é perfeitamente possível habitar um “meio *underground* sem que isso implique uma renegação de tudo o resto,” o que lhe parece ser “a única maneira de este crescer de forma sustentada e saudável, sem com isso conceder a algum tipo de melindre ou abertura perniciosa com vista a uma maior exposição.” Considera, ainda assim, que se trata de uma avaliação a ser feita por cada um de uma forma livre, com o assumir natural das suas consequências.

O isolamento do *underground* (enquanto criação de uma rede isolada que não permite, ou pelo menos dificulta, novas entradas), apesar de superficialmente

parecer verdadeira, pela dificuldade em aceder e descodificar os objetos que aqui circulam, é facilmente desmontável se tivermos em conta outros aspetos, que demonstram como essa crítica inicial é redutora e injusta. A horizontalidade transversal aos circuitos e aos processos, evidente nos códigos de conduta, na forma como se organizam estas estruturas, e na fervilhante discussão sobre ideias e práticas verdadeiramente inovadoras reforçam essa ideia, contrariando o preconceito inicial. Além de moldar o tipo de relacionamentos que sustentam a comunidade *underground*, o isolamento que o meio propicia, ou de que se alimenta, deixa marcas reconhecíveis nos objetos produzidos, sendo que estas poderão igualmente influenciar a sua descodificação, como veremos desenvolvido no ponto 3.

O isolamento é para Filipe Felizardo uma opção pessoal autoimposta. As marcas reconhecíveis podem ser identificadas como referências a objetos que foram criados e propagados no meio, salvaguardando que estes têm que ter “cabeça tronco e membros por si mesmos.” Se é verdade que a influência de música *underground* ou literatura “que não está nos *tops* ou é de pensamento tangente à academia” o remete para esse circuito subterrâneo, não sente que o seu próprio trabalho e atitude sejam encarados por si mesmo como *underground*, mas antes como resultado bastante natural de opções que toma de forma intuitiva, que passam por “não ter intermediários, financiamento, burocracia, *marketing*, *branding*, etc.”

Na opinião de Filipa Cordeiro, o isolamento total é uma noção inatingível, a não ser em condições radicais pouco proveitosas, enquanto exercício extremista. No quotidiano, há um enorme contacto com influências exteriores, especialmente na internet, o que faz com que “o hermetismo e a conquista de uma linguagem própria sejam caminhos ainda mais atrativos.” É mais consequente pensar o isolamento se o enquadrarmos “numa exclusão relativamente a contextos mais institucionalizados, como o chamado mundo da arte.” Nesse contexto, este pode efetivamente ter consequências práticas interessantes, como a eliminação de

constrangimentos relacionados com a “relevância e pertinência daquilo que se produz face aos pares, com a sua adequação crítica e sua necessidade de justificação de acordo com determinados moldes, originalidade e (ainda que isso seja mascarado) atrativos económicos.” Esta necessidade de ser relevante é algo que procura ativamente contestar, pois considera que “asfixia a produção e a sua radicalidade.”

André Trindade encara o isolamento como um “aliado poderoso”, ainda que não esqueça que é, pelo menos na sua génese, uma consequência e não uma opção tomada em liberdade. Contudo, depois de assumir a sua inevitabilidade, e depois de se passar por um processo de discernimento individual, chega-se a um contexto que possibilita que “as vidas paralelas que o isolamento cria se mantenham, porque é aí que reside grande parte do potencial emancipatório e revolucionário.” O isolamento “cria o espaço e o tempo necessários para esse esclarecimento individual, daí que o considere positivo.” Além disso, embora sejam recorrentes os imaginários *underground* apropriados pelo *mainstream*, há ainda áreas inacessíveis, cuja preservação este isolamento potencia, que procura incluir no seu trabalho sob a forma de uma “linguagem da desconstrução, da re-interpretação e da destruição da linguagem oficial.”

Manuel Mota faz questão de esclarecer este ponto, não encarando o isolamento como um “corte com influências exteriores”, mas mais como um “corte com imposições exteriores.” Nesse sentido, esta trata-se de uma ideia que considera positiva, pois “a essência do trabalho aparece mais nítida.”

Este é um debate interno que Bruno Silva trava há já algum tempo. Se o isolamento o deixa “numa posição franca para encontrar uma voz e expressão cada vez mais próprias”, também corta com “influências externas valorosas e essenciais para um crescimento salutar”, consonante com aquilo que é a definição da sua própria personalidade enquanto processo mutável e inacabado. A sua

criação parte desse dilema fundador e vai “habitando sem grandes conjeturas esse limbo, de uma forma tendencialmente orgânica.”

1.3. Espaço de liberdade

A noção de liberdade, e a busca de um espaço onde esta se possa efetivamente substanciar, é um dos focos essenciais desta investigação, sendo acerrimamente defendido como um dos princípios definidores do *underground*. Interessa-nos pensar como esta se manifesta na prática, isto é, o que é que se consegue fazer atuando neste contexto que não seria possível noutra, além de procurar compreender qual a sua importância para a aproximação de indivíduos na base da partilha coletiva de uma mesma aspiração. Isto poderá ajudar-nos a entender como a ideia de invisibilidade surge aqui como positiva, associada a um espaço paralelo que não está sujeito a determinadas pressões e contrangimentos, e, como tal, de natureza privilegiada para que aí se possam desenvolver exercícios de rutura e subversão de ideias ou práticas instaladas e tomadas como certas. Ainda assim, trata-se de uma questão complexa, pois não é claro se se trata do resultado de uma escolha tomada conscientemente e em liberdade, uma resposta a condicionantes do meio, ou uma articulação entre ambas. Para responder a este ponto será necessário entender quão importante é a condição da invisibilidade para a edificação de discursos que escapem ao controlo e à imposição exteriores, isto é, como não estar exposto se pode constituir como condição vantajosa para poder explorar estratégias não condicionadas pela pressão dessas dinâmicas maioritárias.

Também o ato de rebeldia e a figura do rebelde são distintos de acordo com o contexto de onde esteja a atuar, assim como de onde estejamos a situar a nossa análise. Associando a rebeldia à liberdade, e articulando-a com um posicionamento “invisível”, a diferença é significativa, sendo que o rebelde representado pelo *mainstream* está “do lado de fora, gritando ao mundo pela sua injustiça, mas invariavelmente querendo-lhe aceder, ser aceite, mas nos seus

próprios termos”, contrariamente à sua representação no *underground*, que encarna uma crítica e um posicionamento mais radicais. O ato de rebeldia do *underground* é um ato de exclusão, de remoção, em que se comunicam “sentimentos de alienação através da própria alienação da sociedade.” (Ducombe 1997, 30)

Segundo Filipe Felizardo, o *underground* é um espaço de liberdade essencialmente no que respeita à produção individual, na medida em que, neste contexto, a produção e a sua disseminação “decorrem de modo escorregado, sem nenhuma imposição de tempo, dinheiro e critérios conceituais” exteriores ao que é esse mesmo espaço de criação. A transposição para uma dimensão social ou coletiva faz-se de uma forma bastante subtil e fluida, pois aqui “há um indício, uma silhueta de uma comunidade de indivíduos que se coadunam para que o trabalho seja efetuado – quase de um modo ritual.” Esta dinâmica é “diametralmente oposta” à de espaços que são “equipados – humana e tecnologicamente – por financiamento de empresas, ou pelo estado, nacional ou internacional”, no seio do qual o autor sente que lhe é “pedido que condicione uma parte fulcral” do seu trabalho em nome de “uma Vontade anónima, alienígena, um fantasma social de medo.”

Manuel Mota menciona a liberdade como valor principal, presente na criação e na expressão no *underground*, onde o único compromisso que tem é com a sua consciência, podendo assim atuar segundo princípios orientadores perante os quais é intransigente. Para Filipa Cordeiro, essa liberdade passa por “poder atuar fora dos modelos prescritos e poder não ter que conviver com eles de forma compulsiva e diária.” Só vivendo fora dessa obrigatoriedade consegue reclamar o controlo do seu próprio tempo “de uma forma impossível noutra contexto - pela limitação das opções para trabalho, da própria linguagem que governa as interações entre as pessoas e pela aceitação tácita de limites demasiado apertados quanto àquilo que se pode discutir.” Essa busca apresenta-se com uma importante dimensão colectiva, um processo partilhado que passa pela “procura

afim pela destruição de certos modelos que são experimentados como opressivos” e que pode ser mais ou menos consequente e bem sucedida, mas que não deixa de ser essencial enquanto exercício.

O espaço do intervalo, do interstício, uma zona indefinida e como tal não vigiada ou capturada, é mencionado por André Trindade como imperioso para compreender a natureza deste projecto pessoal e criador. As suas formas de se mover, isto é, as suas formas de agir, “não são previstas nas instituições”, e como tal, apresentam dificuldades acrescidas em desenvolver-se. É nesse sentido que procura as associações “de carácter breve e sem escala” onde se pode mover de uma “forma superficial e desinteressada.”

De acordo com Bruno Silva, essa ideia de liberdade deve ser o ponto de partida e a orientação principal da ação no *underground*, constituindo-se este como “espaço privilegiado para uma atuação livre, mais imediata e imune a eventuais filtros” que apareçam ao longo do caminho, privilegiando “a urgência e o fazer acontecer, pelo menos num plano ideológico.”

A produção e a receção dos objectos editoriais adquire um peso importante para a construção de um espaço paralelo, mesmo que apenas mental, que permita respirar para lá do sufoco das concepções impositivas do pensamento único. Esta evasão realiza-se de formas muito diversas, num processo que evidencia as identidades individuais no *underground* (marca de uma existência não-autorizada e resposta a uma exclusão inaugural), pela ação de dinâmicas que ultrapassam a sua dimensão enquanto indivíduo livre em potência.

Filipe Felizardo tem bastantes dificuldades em relação a este tópico, sendo que procura estas possibilidades de escape seguindo o seu instinto como leitor e ouvinte, num processo que resume da seguinte forma: “Leio e ouço o que me apetece e nos sítios onde o procuro sou confrontado com novos objetos que fazem o labirinto crescer e roçar-me nos sentidos.” Filipa Cordeiro, por seu lado,

tenta fazê-lo através de processos de criação intuitivos, em que associações de ideias e imagens tentam destruir a sua “própria tendência para a organização segundo certos conceitos, o que é extremamente difícil.” Assumindo de igual modo a grande dificuldade inerente a estes processos, procura ativamente algo que despolete “processos de desaprendizagem, seja de uma forma imediata ou teórica,” procurando com o seu trabalho instigar a dúvida e a complexidade de resolução, que impeça que este seja “processado de uma forma automática.”

Para Manuel Mota estes processos são transversais, não os remetendo para o plano estritamente criativo mas encarando-os de uma forma mais ampla: “Aquilo a que aspiro a ser como pessoa e a forma como enfrento os desafios que me são apresentados durante a vida tem um paralelo no processo criativo. Apraz-me se ativar o(s) sentido(s) de quem os acolher.”

André Trindade refere igualmente a importância destes universos paralelos a título pessoal. A sua produção ininterrupta materializa-se em diversos formatos e linguagens, “vídeo, *zines*, cassetes, concertos, música, instrumentos de música, esculturas, colagens, pinturas, instalações, filmes, exposições”, sendo que a “arte é a formalização desses mundos”. Antes da concretização do objeto final, há um processo que valoriza de forma decisiva quando realça a reflexão. Para ele “fazer arte é igual a pensar, e vice-versa”, pelo que procura não fazer concessões quanto ao acolhimento e descodificação, mantendo os objetos obscuros e herméticos, de forma a evitar a influência dos que “querem capitalizar o intelecto e diluir o mistério nas coisas.”

Num plano mental, os pontos de fuga acima mencionados estão intimamente dependentes das obsessões de Bruno Silva, dos seus “anseios, interesses, medos, (...) e como tal obedecem a proposições e lógicas bastante particulares.” Ainda assim, é inegável que estes não se limitam a um olhar introspetivo, sendo “transversais aos seres humanos, e quanto maior a afinidade para com elas da parte do recetor, mais provável é que essas se alinhem sobre um mesmo prisma,

ou que dialoguem secretamente.”

1.4. Espaço desmaterializado: que afinidades?

Esta capacidade de não se deixar capturar ou reconfigurar por forças externas tem igualmente uma concretização ao nível do espaço onde existe, seja, em primeira instância, físico, ou concetual/estético. Incorporar de novo o ensaio de Steyerl em torno da “imagem pobre” para uma reflexão sobre desmaterialização ajuda a entender a sua existência simultânea enquanto consequência das dinâmicas maioritárias do *mainstream* e resposta que permita escapar destas forças impositivas. Nesse sentido, as “imagens pobres” (tal como os objetos que resultam das práticas do subterrâneo) são os “detritos da produção audiovisual”, testemunhando através da sua existência problemática a “violenta deslocação, transferência e desenraizamento” que é uma marca da “aceleração e circulação entre os ciclos viciosos do capitalismo audiovisual.” Ao serem afastados da “protegida e frequentemente protecionista arena” do *mainstream*, com as suas promessas de visibilidade e reconhecimento mais imediato, e “descartados da circulação comercial” e portanto das vantagens económicas que essa circulação atrai, estes objetos tornam-se forçosamente marginais. A natureza desmaterializada desta existência à margem pode-se constituir como uma estratégia para evitar ou dificultar a captura e apropriação por parte do *mainstream*, de que simultaneamente se escapa e se é repellido. Procura-se assim contrariar esta dinâmica, pelo tipo de relações pessoais e sociais que se ensaiam, assim como pelo tipo de conteúdos que se realizam e promovem, encetando novas afinidades para colmatar essa exclusão primordial e fundadora.

Entre Lisboa e o *underground* de Lisboa desenvolvem-se, como vimos, complementaridades diversas, pelo que é necessário entender como se constitui relacionalmente o espaço de liberdade que acima se menciona. Além disso, é igualmente importante compreender como a sua natureza enquanto espaço desmaterializado contribui para que não seja tão facilmente capturável pelos

circuitos e discursos dos quais se pretende distanciar. Identificar os possíveis pontos de contacto entre o local físico onde vive e atua e os espaços concetuais que edifica permite, no universo que aqui circunscrevemos, pensar o que é que de Lisboa se reflete nas coordenadas onde se inscrevem estas criações (mesmo que possam remeter para espaços deslocalizados e transcendentais), assim como nas estratégias segundo as quais operam. Este espaço organiza-se em torno de narrativas partilhadas e de códigos próprios que aspiram ao distanciamento da esfera de influência de um discurso maioritário, possibilitando a aproximação entre os elementos que o compõem, mesmo quando estes se encontram separados uns dos outros. Estas narrativas “fornecem as pistas para decifrar um mundo que se encontra por baixo do mundo à superfície, em frente dos olhos da sociedade mas invisível para o seu olhar.” (Ducombe 1997, 64) Este “mapa clandestino” é aquilo que “possuem as pessoas que possuem muito pouco”, isto é, a “capacidade de atribuir significados novos às coisas que não possuem.” Limitadas materialmente, basear-se-ão na sua rede comunicativa e na capacidade de o “construir, combinar e difundir (...). O *underground* pode não ser um local, mas é certamente uma comunidade.” (Ducombe 1997, 65)

Para Filipa Cordeiro, este primeiro elemento será possivelmente “o interesse genuíno ou economicamente desinteressado pelo material que é produzido.” Esta noção é consequente ao inserir-se numa “vontade partilhada de transcender modelos de relação entre pessoas programados e que são bastante redutores.” Mesmo que este desejo não seja sempre concretizável e se fique muitas vezes pelo projeto ou pela intenção, o que é facto é que orienta já os relacionamentos de proximidade, em torno de ideias como “a afinidade e reconhecimento entre pessoas que se dedicam a este tipo de atividade editorial”, e nesse sentido, “o facto de haver uma comunidade faz com que a resistência individual ganhe um sentido partilhado.”

Esta união é dificilmente mapeável, constituindo-se como parte integrante de um território de inclassificabilidade, em que a “relação com cada um desses

intervenientes próximos é diferente e por diferentes motivos, e alguns subconscientes”, de acordo com Manuel Mota. A união ocorre por razões estéticas, pelo desejo de superação e permanente “inovação, confrontação e experimentação”, nas palavras de Filipe Leote.

Já para André Trindade a delimitação é mais problemática, na medida em que este pretende evitar condicionantes profundamente enraizadas, uma “herança cultural” de que se procura desembaraçar na sua persecução de um espaço de verdadeira liberdade. As associações espontâneas e breves são do seu agrado como forma alternativa de agregação sem a necessidade de “reconhecimento por outra entidade ou instituição.” Este tipo de relacionamento, enquanto pilar da proximidade no seio do *underground*, passará necessariamente pela “associação espontânea, sem controlo exterior, sem aprovação”, em suma, pela “ação livre.”

Mesmo ressaltando poder tratar-se de uma visão algo simplista, para Bruno Silva, “mais do que qualquer afinidade estética, a força motriz para que se crie uma rede assenta no respeito - mútuo? - para com a obra e a pessoa (...)”. Prefere pensar que este se sobreporá “a eventuais ligações que subsistam meramente em afinidades estéticas ou ideológicas”, norteadas por qualquer tipo de relação, mas evidente “de modo mais vincado em proximidade”.

As afinidades possíveis num espaço desmaterializado passam “pelo apoio mútuo a uma certa forma de atuar” e por “conversas pessoa a pessoa e através da troca de publicações, imagens, música”, para Filipa Cordeiro. André Trindade reforça a riqueza e diversidade do meio, quando diz que estas afinidades são “todas as que se quiser”, estabelecidas entre semelhantes que usam a “inteligência e sentido crítico, trabalhando.” Já Filipe Felizardo procura “as afinidades puras e cruas, as mais simples”, que não estão necessariamente “relacionadas com os objetos culturais” em circulação no seio da comunidade, ou com as atividades de cada um dos envolvidos. Aquilo que o move passa por ir à procura de quem o possa “ensinar alguma coisa (...) ou fazê-lo rir.”

Segundo este ponto de vista, procuraremos entender como a tendencial desmaterialização do espaço nos permite articular duas ideias que parecem ser contraditórias. Por um lado, um dos pilares da sua atuação prende-se com a relação de familiaridade com uma comunidade local e com as redes de contacto que a constituem, por oposição a uma tendência que assenta no diluir dessas fronteiras e numa nova identidade global que aspira a suprimir a exigência dessa fisicalidade. Por outro, tem abraçado com despreconceituoso entusiasmo a generalização do acesso à internet e todas as possibilidades que daí advêm: na horizontalidade dos processos, assim como na capacidade de acesso a informação ou no estabelecimento e fortalecimento de contactos. Para a definição identitária do *underground* há que procurar conciliar uma rede e uma presença, em que os seus diversos atores intervêm a um nível local, e uma consciência que é global e inerente à era da disseminação da internet. É importante tentar compreender, portanto, se são o local e o global entidades em confronto, e se as suas diferenças são de distância, de escala, ou nenhuma, além do tipo de afinidades que se potenciam através deste diálogo. Hayler aborda esta problemática quando pensa a enorme magnitude que a internet oferece (com plataformas de divulgação como o *bandcamp*) que conseguem “tornar disponível qualquer tipo de som para qualquer pessoa no planeta com uma ligação, sem custos para o artista ou ouvinte, minutos depois de estar completo (...)”, transcendendo experiências anteriores, quer na ampliada capacidade de disseminação, quer na sua própria natureza da operação – “o *punk* não conseguiria competir com isto; é tão transparentemente democrático quanto possível (...) num contexto editorial. É certamente possível envolver-se com este tipo de atividade de uma forma mais tradicional; “gerir uma editora (...) é divertido e provavelmente ainda a melhor forma de organizar um grupo de artistas que partilham objetivos semelhantes, mas não é necessário.”⁸

⁸ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

Filipa Cordeiro procura resolver esta contradição através de um ponto de encontro entre os dois, ou seja, “interpretações locais de um fenómeno global (...)”. Mais do que uma distinção baseada nos termos acima enumerados, a grande ameaça será a globalização enquanto processo de homogeneização, que acabe por “reduzir toda a diferença ao mesmo”, não deixando de a identificar como “canal de contacto para que mais e mais pessoas descubram mais e mais alternativas.” Articular a democratização do acesso à informação com o risco da diluição das especificidades é claramente uma questão central na sua perspetiva: “Como usar as vantagens inegáveis que oferece, sem se perder pelo caminho?”

Manuel Mota insiste igualmente nos perigos do avanço da globalização, e dos seus danos colaterais no que toca a limitações à liberdade de expressão e criação, que estão a ser retiradas a todos com grande velocidade e a uma escala planetária. Mais do que encarar estas duas dimensões em conflito, há que pensá-las como “entidades complementares, na resistência à estupidificação e escravidão da sociedade.”

Bruno Silva começa por reforçar a sua descrença na premissa desse confronto. Por acreditar “num *underground* de identidade continuamente mutável e sempre por cartografar,” acredita igualmente que “essas duas realidades coabitam saudavelmente e tendem até a alimentar-se uma à outra sem grandes pressões ou conjeturas.” Se a “proximidade facilita uma troca de ideias e ajuda mais imediata, por estar mais dependente de ligações afetivas ou de respeito mútuo, (...) num contexto mais global esse tipo de relações também acabam por se estabelecer mesmo que seja um processo mais moroso e frio.” Resumindo, é evidente que existem diferenças, ao nível das circunstâncias e dos meios, mas há igualmente a partilha de um mesmo fundo e de objetivos semelhantes.

2. Do antagonismo à existência paralela

Temos estado a incluir para a nossa reflexão ideias que contrariam a linha de pensamento segundo a qual muita da eficácia crítica do *underground* assenta numa postura antagónica e no estabelecimento de uma divisão clara entre “o centro e a margem”, entre “a superfície e o subterrâneo”, entre “nós e eles”. Sem querer ignorar a importância histórica desta linha de pensamento, a atualização que agora empreendemos permite que as fronteiras tal como acima apresentadas se diluam e que o foco se reoriente. Esta alteração é consonante com as ideias que temos vindo a seguir; deixando de se definir de forma subalterna, isto é, por oposição a uma corrente principal, o *underground* define-se agora pela capacidade de subsistir por si mesmo, com todas as implicações que esta ideia acarreta e que nos parecem mais ricas para um esforço de construção identitária. Neste capítulo procuraremos compreender como esta alteração de paradigma se pode tornar proveitosa para as atividades aí desenvolvidas e para um pensamento que procure incorporar as evoluções do contexto, que procuraremos igualmente identificar e entender.

Rejeitando a anterior leitura sobre este tipo de fenómenos, entendidos numa lógica antagónica e inseridos numa mais abrangente ideia de contracultura, há que procurar identificar outros tópicos para esta reflexão, ou seja, há de algum modo a busca de uma autossuficiência também teórica, além de económica, relacional e de conteúdos. Analisar o fenómeno das trocas, mesmo que não explique todas as dinâmicas que orientam esta estratégia, resume as possibilidades de autossuficiência que o meio encerra em si, ao fomentar a reconfiguração dos relacionamentos estabelecidos entre os diversos agentes que constituem esta rede. Trata-se de um exemplo determinante, que não se restringe à mais evidente vertente económica, mas que tem implicações como prática social, cultural e simbólica, não descurando a sua importância enquanto momento de deslumbramento resultante do encontro não totalmente previsto e controlado entre indivíduo e objeto.

Associada a esta reformulação de paradigma está uma alteração substancial no que toca às expetativas que se têm perante este tipo de atividades, que podem partir de uma premissa positiva (aquilo que se aspira alcançar e produzir), negativa (aquilo que decididamente se recusa ou nega), ou da articulação de ambas. A alteração de expetativas perante o próprio trabalho contribui para a seleção de novos critérios aglutinados sob a adesão a um ideário partilhado, tendo ainda repercussões naquilo que são as ambições económicas e ao modo como se procuram colmatar esse tipo de limitações. A capacidade reativa, que permita transformar uma condição forçada de marginalidade numa existência positiva e potenciadora da criação a partir do ultrapassar dessa condicionante inicial, orientará o pensamento neste tópico e, de uma forma geral, nas práticas do subterrâneo.

Um alheamento consciente do *mainstream* constitui-se assim como estratégia de resistência, sendo importante que esta se processe de uma forma construtiva, com a elaboração de atividades e espaços paralelos e não como um fim, como uma rejeição absoluta. A consciência das limitações da sua atuação e dimensão, quando devidamente assimiladas e enquadradas, contribuem, mesmo que aparentemente de forma paradoxal, para a consciência de uma liberdade económica com repercussões no que se produz, ou seja, numa liberdade criativa.

Para Filipa Cordeiro, a dissolução da antítese entre *underground* e *mainstream* deve-se, em grande parte, “a alterações nos canais de distribuição, produzidas com a entrada em cena da internet, na sua versão generalizada e centrada no utilizador.” Esta nova realidade possibilitou a “disseminação de conteúdos produzidos a nível individual” assim como a generalização do papel do “criador/produtor”, ao mesmo tempo que fez com que os grandes *media* adotassem “métodos de proximidade, fazendo com que as duas esferas se imiscuissem e tornando mais difíceis as distinções.”

A importância da difusão global e da acessibilidade da internet para esta mudança é curiosa. Por um lado, como refere Hayler, há uma certa contradição numa postura que defende que “a remoção de limitações nos meios de produção como encorajadas pelo *punk* eram excelentes e democráticas mas aquelas que são encorajadas pela internet (...) são problemáticas.”⁹ Por outro, de acordo com Leventhal, o *underground* pré-internet já continha em si muitas das características que vemos associadas a este fenómeno, conforme é entendido contemporaneamente, sendo que há uma “forte parecença no modo como cada um deles proclama ser democrático, dando a cada voz igual peso através do acesso a produção e disseminação de baixo custo.” A importância da constituição de redes baseadas em tarefas e objetivos comuns perseguidos coletivamente é igualmente análoga, “e da mesma forma que uma *webpage* leva invariavelmente a outra, o contacto com um *zine* ou autor inevitavelmente abre uma abundância de pontos de acesso diversos.” (Leventhal 2006, 10)

Filipa Cordeiro evidencia as consequências desta dinâmica, ao permitir a “apropriação de estéticas subversivas por parte da cultura *mainstream*.” Esta ocorre complementarmente, e se é verdade que temos assistido a “um crescente interesse por parte de museus, universidades e outras instituições culturais em objetos artísticos não convencionais, que antes não existia”, também ocorre, no sentido inverso, “alguma aproximação do *underground* à cultura da superfície, sendo que as feiras e lojas vocacionadas a este tipo de produção estabelecem cada vez mais pontes com instituições convencionais, afastando-se de um estilo de vida marginal que antes era preponderante.” Se estas transformações podem ser proveitosas, pela expansão do “espectro da criação e também pela potencial viabilização da produção”, podem igualmente acarretar uma “suavização dos conteúdos produzidos”, o que põe em causa o próprio sentido do termo.

⁹ HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

Filipe Felizardo considera proveitosa essa ultrapassagem. Trata-se de uma mudança que permite vislumbrar novas entidades à superfície que se apresentam como “nódoas no mapa, vírus ou fungos.” Apesar de não ter experienciado pessoalmente as mudanças que aqui se referem, aborda o advento da internet como privilegiado “instrumento de recontextualização do *underground*.”

Como já tinha ficado claro anteriormente, Bruno Silva concorda em absoluto com esta observação. Ainda que a insularidade seja “um ponto de partida bravo e valoroso”, pode facilmente cair numa “rotina cabotina e de rosto fechado quando se encerra em si mesma, incapaz de chegar à libertação - concetual ou expressiva - que é fundamento essencial para a sua vitalidade.” No contexto em que opera consegue observar essa abertura a acontecer organicamente naquilo que é encarar “com igual fervor, paixão e espírito crítico peças absolutamente obtusas e canções com coração - a título de exemplo.” Esta abertura perante a receção de objetos muito díspares traduzir-se-á na criação própria, que “não se subjugam a academismos ou estratégias de confronto vazias, preferindo aceitar abertamente valores e condições de um humanismo (...) transversal.”

André Trindade, por seu lado, não parece interessado nesta diluição de fronteiras, mas antes num seu endurecimento, que possa permitir “que o *underground* não seja meramente uma alternativa estética.” Estas ações deverão ter uma presença significativa, além de que “têm de incomodar e causar antagonismo, têm de criar inimigos.” Manuel Mota sente-se igualmente mais confortável com este posicionamento, não considerando proveitosa a ultrapassagem que se menciona acima. Para ele, “pressões causadas por expetativas, por exemplo, poderão facilmente tornar-se obstáculos durante o processo criativo.”

Já Filipe Leote veria interesse em ultrapassar este posicionamento, na medida em que, no seu ponto de vista, “a superfície é gerada em grande parte pelos *media* que ofuscam o subterrâneo.”

2.1. Marginalidade e autossuficiência

Para que se possa efetivamente ultrapassar a centralidade da noção de antagonismo, a fim de compreender algumas das evoluções que o meio e a reflexão sobre este têm vindo a sofrer, é necessário dar a primazia a outros tópicos que melhor possam acompanhar esta alteração de paradigma. A busca da autossuficiência surge como resposta reativa à condição de marginalidade para a qual o *underground* se vê empurrado, muitas vezes consequência de constrangimentos contextuais e não tanto como resultado de uma escolha tomada em liberdade.

A autossuficiência no contexto editorial *underground* assenta na capacidade de os seus membros “estarem preparados para assumir os papéis necessários para desempenhar as tarefas de uma forma fluida, estarem recetivos à troca na ausência de dinheiro, serem impelidos a criar por outras razões que não os indicadores comuns de sucesso e serem em grande medida indiferentes ao *mainstream*, como quer que este seja definido.”¹⁰ Esta não se liga apenas àquilo que se consegue realizar e alcançar, evitando ter de recorrer a elementos externos, como ao que à partida, e enquanto posicionamento definidor, rejeita ou não aspira a alcançar. Não significa isto que se trate de um meio elitista, que menospreza a inclusão de novos membros, mas apenas que não irá dispersar o seu foco dos propósitos assumidos inicialmente. Nesse sentido, não necessita de conferir prioridade a crescimento ou alargamento, evitando assim expor-se à possível desvirtuação que uma estratégia como essa tantas vezes acarreta. A ideia de crescimento ou expansão não assume contornos prioritários já que as funções essenciais estão asseguradas por uma rede que, mesmo limitada em abrangência, não o é no entusiasmo ou na participação. Não são necessários grandes números para tudo aquilo que define e sustenta o meio: para assegurar a

¹⁰ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

criação, para uma reflexão crítica partilhada, ou para garantir a produção de eventos para uma audiência reduzida mas interessada em garantir a sua viabilidade. Isto implica um esforço suplementar não conciliável com uma atitude passiva de mero consumidor final e que ajuda a explicar a capacidade real de se atingir esta autossuficiência.

Para Filipa Cordeiro, as ideias de marginalidade e autossuficiência substanciam-se em torno de relações que “geram uma momentânea comunidade (...), de participação voluntária.” É precisamente o facto de esta participação ser voluntária que é o ponto nevrálgico da questão, pois só assim pode ter algo de libertador, já que uma “marginalidade económica, social ou política forçada, sem escolha, é apenas um grande problema.” É precisamente este problema que se procura permanentemente resolver no *underground*, sendo que as atividades aí desenvolvidas perfilam uma “resposta e tentativa de apropriação e transformação dessa experiência de exclusão.”

Manuel Mota alerta para o facto de muitos destes termos se terem tornado complementares ou mesmo sobrepostos, quando num contexto salutar o não deveriam ser: “No mundo atual, a independência, a autossuficiência e a marginalidade são a mesma coisa. Correndo o risco de se tornarem criminosas.”

2.1.1. Troca como metáfora da autossuficiência

Está implícita uma mudança de paradigma naquilo que concerne os “indicadores de sucesso (...) contra outros que poderão ser filosoficamente mais interessantes. Fama e riqueza, como entendidos comumente, não estão disponíveis para aqueles que perseguem estes interesses de margem.” Embora isto possa surgir como uma limitação séria para quem esteja ativamente envolvido no meio, já que a escassez de recursos é uma constante, possibilita igualmente o desenvolvimento de “tipos de reciprocidade que ajudam a manter o sangue (...) oxigenado. Este é um mecanismo que cultiva a autossuficiência na ausência de dinheiro.”¹¹ A ideia de troca surge como elemento fundamental para compreender o potencial da economia alternativa que aqui se desenha, mesmo que apenas a um nível simbólico. Apesar do escasso alcance da circulação destes objetos, a forma como se assume enquanto possibilidade de contraponto a práticas económicas e sociais largamente difundidas e apresentadas como unívocas, é uma das suas marcas definidoras mais interessantes. A troca não se circunscreve à sua materialização mais evidente (a troca direta de objeto editorial por objeto editorial, sem que se tenha de recorrer à transação monetária), mas pode igualmente alargar-se enquanto estratégia de “pagamento de serviços” no *underground*; promoção e divulgação, organização de um futuro evento, partilha de contactos e *know-how* – todos estes momentos integrantes daquilo que é a atividade do subterrâneo se podem nortear pela troca, partindo do assumir das premissas que temos vindo a evidenciar até agora. O alcance sociológico desta ideia, no redesenhar das relações estabelecidas no *underground*, é significativa e um dos mais fascinantes tópicos aqui em análise. A troca aparece assim como fundamento de uma dinâmica de reciprocidade – os dois sentidos estabelecem a articulação entre os elementos em contacto, contribuindo igualmente para a horizontalidade das suas posições e para o questionar da hierarquia e privilégios

¹¹ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

a estas associados, pelo que para “(...) ser um membro desta família tudo o que alguém precisa de fazer é expressar afinidade.”¹²

Estabelecer trocas, segundo Filipa Cordeiro, permite “criar redes independentes do elemento monetário e do que ele representa” sendo por isso, naturalmente, algo muitíssimo positivo. Trata-se da possibilidade real, “mesmo que limitada no tempo, de criar relações sociais que não se enquadram naquilo que foi previsto e prescrito mesmo antes de termos podido escolher o que quer que seja.” Sendo assim, trata-se de um “modo de operar cujos moldes são escolhidos de livre vontade pelos intervenientes, e nesse sentido é consequente.” Além disso, as trocas são momentos privilegiados para a partilha e para a possibilidade do encontro com o inesperado, e por isso mesmo, são “uma parte importante do prazer subjacente ao processo - porque se vem para casa com material que encerra nele uma diversidade imensa, enquanto que quando se traz dinheiro para casa, tem-se ali apenas dinheiro, e nada mais.”

Filipe Leote destaca essencialmente a facilidade do processo subjacente à troca, naturalmente vantajoso para o meio, ao passo que Manuel Mota, embora confessando não ter o hábito de efetuar trocas, por limitações na sua dimensão como produtor e por não ser um colecionador, considera-as “uma forma de distribuir mais amplamente os objetos criados, com a possibilidade de evitar transações monetárias.”

André Trindade, não só destaca a enorme importância desse processo no contexto editorial *underground*, no seio do qual a troca é “essencial para se crescer” e “uma forma de as pessoas se ajudarem para alcançarem certos objetivos”, como não a restringe, no seu caso pessoal, a uma prática exclusiva a esse circuito, alargando-a ao que é a sua vivência num sentido mais amplo, em

¹² HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

que recorrentemente se alimenta e procura devolver trocas de conhecimentos e experiências.

Embora Bruno Silva considere que nunca se tenha embrenhado o suficiente nesta prática para responder à questão com grande legitimidade, reconhece a sua importância, “particularmente em determinadas franjas como sejam o *noise*, o *industrial* ou o *black metal*”, quer num contexto histórico, quer na atualidade. Apesar de o fazer amiúde em um ou outro concerto, onde é natural que isso aconteça, nunca investiu conscientemente nessa prática, pelo que não possui um “conhecimento interno suficiente para que possa julgar o quão estruturante esta possa ser.”

2.2. Reconfiguração de expetativas

O facto de se “reconhecer que este esforço será sempre aliado a um interesse marginal é incrivelmente libertador (...)”¹³, na medida em que os aspetos negativos associados a essa noção se colmatam com uma maior liberdade criadora, por não se estar tão sujeito a pressões de aceitação por parte do público e de todas as dinâmicas complementares. A contrário de outros circuitos que conterão, mesmo que de forma implícita, a promessa de retorno financeiro assim como visibilidade pessoal ou outros tipos de gratificação mais instantânea, tal raramente sucede no *underground*, pelo que a principal linha orientadora é a honesta adesão aos pressupostos veiculados e o interesse no contato com outros autores e editores que partilham do mesmo ideário. Aquilo que, em primeiro lugar, o meio não pode oferecer, seleciona potenciais interessados em participar nas atividades que aí se desenvolvem, sendo que as suas motivações principais passarão pela preservação da integridade e pela partilha de valores semelhantes.

¹³ HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

Esta reconfiguração de expectativas terá resultados visíveis nas edições aí produzidas, na rejeição de uma linhagem estética clara e uniformizadora e no caráter inventivo e exploratório das opções tomadas. Contudo, ainda antes das repercussões nos objetos produzidos no *underground*, há significativas alterações no posicionamento pessoal dos autores comprometidos com este meio que importa identificar. Assumir que este tipo de atividades, pela sua dimensão reduzida e pela dificuldade das propostas (e como tal da dificuldade na sua receção), nunca poderá ser o garante principal de retorno financeiro, leva a que se repense o grau de prioridade destas atividades e se procurem alternativas práticas para atenuar esta insuficiência. A interdependência entre liberdade criativa e liberdade económica é importante para compreender este processo, resolvendo-se pela busca de soluções paralelas que não obriguem a desvirtuar o trabalho editorial.

Em articulação com esta postura, os editores compreendem que o potencial crítico do que produzem é limitado na sua atuação. Não se pretende propor leis gerais de transformação da sociedade, face às quais a descrença é manifesta, nem funcionar como veículo de difusão panfletária de uma mensagem política explícita que é raramente presente nos objetos, mesmo que a possamos encontrar nas posições pessoais dos autores. Esta rejeição não implica, contudo, que se deixe de procurar uma liberdade transformadora que se manifestará nos objetos, nas práticas e nos relacionamentos desenvolvidos no *underground*. Embora numa primeira leitura esta postura possa ser entendida como derrotista ou conformista, pensamos que é marca de um pragmatismo e sensatez transversal aos editores aqui entrevistados e que contribui para entender a transição da ideia de antagonismo para autossuficiência que referimos atrás. Reorientar expectativas é, no fundo, uma resposta prática às limitações, sendo parte integrante de uma alteração de paradigma que procura fundar, numa escassez assumida e encarada como parte integrante da identidade do meio, uma prática editorial mais livre e mais enriquecedora.

No que toca às expetativas face ao seu trabalho, Filipa Cordeiro faz questão de distinguir o trabalho editorial, em que gostaria que houvesse algum retorno “para alimentar a própria atividade e para viver sem depender inteiramente de outros trabalhos”, do que produz enquanto autora, onde considera essencial haver uma separação entre aquilo que faz e a necessidade de ganhar dinheiro. Daí que procure ao máximo resistir à profissionalização da sua atividade artística, pois não só “os compromissos e expetativas que daí advêm são tão maus ou piores que os que se encontra em qualquer outro trabalho”, como “ganham uma importância muito maior, e por vezes angustiante”, na medida em que se trata de “um trabalho existencialmente significativo para quem o faz.” A sua experiência prévia enquanto artista plástica, na relação com o meio profissionalizado da arte, resultou numa “alienação quase total em relação à criação artística, e na prática, em alguns anos sem produzir quase nada.” Foi necessário “ponderar alternativas” e um afastamento desse meio “para ganhar de novo desejo e urgência de produzir.”

André Trindade reforça igualmente o desejo, mesmo que improvável, de se desembaraçar dessa dependência face aos constrangimentos financeiros. Esta é encarada de uma forma bastante pessoal, como é evidente quando refere que as suas expetativas em relação às atividades subterrâneas são que permitam um dia deixar de se preocupar em demasia com essa dimensão. As expetativas que vai tendo, e que vão orientando a sua produção, passam por possuir boas ferramentas de trabalho, produzir a sua arte e a de outros, partilhar conhecimento, ideias e experiências, através de espaços onde estas dinâmicas possam ocorrer, frisando acima de tudo “o desenvolvimento enquanto ser humano.”

Esse tipo de aspirações, no caso de Bruno Silva, ocorre naturalmente, no seguimento das suas próprias exigências e ambições, mesmo que humildes, em relação ao trabalho artístico que produz. Este processo decorre não no sentido da busca ativa da superação de tudo aquilo que já produziu, mas sim de “novos pontos de fuga e concetualizações vagas que vão sendo criadas a cada

momento, o que acaba por levar a um novo plano de existência.” Acaba assim por ser “indefinível e volátil”, exigindo, “no plano do real e concreto (...) um tempo e espaço próprios que têm de coexistir com as outras atividades” que lhe permitem a subsistência económica.

Manuel Mota frisa que não há propriamente uma ausência de expetativas, mas o assumir de outras escolhas. São a “visibilidade, o protagonismo, as escaladas hierárquicas, ou mesmo o retorno financeiro considerável” que deseja evitar. A seu ver, estes valores foram tornados relevantes e até mesmo essenciais para a vida das pessoas, “com a intenção de as deseducar, desinformar e anestesiar.”

Filipe Felizardo define com precisão aquilo que não quer, o que facilita a forma como encara e gere as suas expetativas particulares. Procura evitar burocracias, pelo que orienta o seu trabalho de forma a que estas não se coloquem no seu caminho. O seu maior problema é o tempo, pois “não há nenhum bloqueio moral, social ou institucional” que se lhe sobreponha, e mesmo “a falta de dinheiro vem depois, porque essa é sinceramente secundária.”

De acordo com Filipa Cordeiro, as expetativas, no caso da editora, passam pela “criação de um universo poético e por conseguir chegar a pessoas com interesses estéticos afins”, ou seja, por uma autossuficiência concetual, pela criação de uma identidade própria. Numa perspetiva mais material, a autossuficiência relaciona-se com a produção, permitindo desembaraçar-se de alguns dos intermediários de que ainda depende. Volta novamente a separar estas noções das que aplica ao seu trabalho criativo pessoal, que rege por normas muito mais intransigentes, e no seio do qual, procura orientar-se, “conseguindo ou não, por uma total ausência de expetativas.”

André Trindade foca-se igualmente numa produção assente em perspetivas muito realistas, que lhe permitam o desenvolvimento prático das suas ideias e que reflitam o seu posicionamento no mundo. As expetativas no imediato apontam

para o prosseguir de um percurso multidisciplinar, em “consolidar a editora de música e de *fanzines*, (...) e continuar o seu trabalho gráfico, de escultura e vídeo.”

Para Manuel Mota, as expetativas passam por continuar a saber respeitar uma dinâmica que o transcende, mas a que se alia intimamente, continuando a “ter possibilidade de continuar a fazer aquilo para o qual” se vai “sentindo empurrado para, nesse momento.”

Na experiência de Bruno Silva, “as coordenadas são continuamente reordenadas e as expetativas vão aumentando ou diminuindo de acordo com os níveis de exigência pessoal que vão sendo traçados sem qualquer pretensão ilusória.”

Consonante com as estratégias desenvolvidas no *underground*, também esta reconfiguração de expetativas aponta para uma superação prática dos constrangimentos intrínsecos do meio, sendo portanto, idealmente, uma dinâmica que se articula com a busca da liberdade.

Bruno Silva refere que se por um lado esta situação permite que crie “total liberdade de ação e ritmo,” por outro limita-o temporal e mentalmente. O lado libertador advém assim da possibilidade de não estar dependente de “todo o planeamento e exigência que seriam necessários” fosse esta a sua única atividade, embora na verdade não tenha “uma noção assim tão clara do quão castrador seria depender somente da sua ação criadora.” Isto sucede também por ser um assunto sobre o qual não se debruça com demasiada profundidade, sendo que essa aspiração existe “de um modo subliminar, nem que seja por (...) permitir que todas as (...) energias se foquem nisso mesmo.”

Ainda no seio da reflexão sobre a reconversão das expetativas neste meio, esta assume contornos libertadores, segundo Filipa Cordeiro, pelo facto de desembaraçar o indivíduo da “obrigatoriedade de se moldar a certos papéis - agir

de forma x e y, dentro de possibilidades que já foram previamente selecionadas, permitindo-lhe espaço e tempo para chegar mais perto de si (...)", já que o facto de se estar sujeito a uma rotina que ocupa o tempo quase todo impede qualquer pessoa de pensar além dos problemas que lhe são colocados por essa rotina." Nesse sentido, quando "a sucessão imparável de tarefas é suspensão, o indivíduo é forçado a lançar um olhar sobre si mesmo." A ausência de expectativas leva a que não haja "tarefas a cumprir por defeito, o que abre um enorme vazio à frente do indivíduo, que vai ter que o preencher por si mesmo, escolhendo o que quer fazer." Se este vazio pode gerar, naturalmente, alguma ansiedade, esta é uma ansiedade positiva por estar associada a uma experiência de liberdade.

Nas palavras de Bruno Silva, esse interesse devia "preceder qualquer tomada de consciência de um meio ou cena", sendo, portanto, intrinsecamente libertador. Se é inevitável que "com o passar do tempo, muitos vão abandonando a carruagem, (...) até lá é sempre um ato construtivo."

2.3. Indiferença apaixonada

A "retirada da produção económica, social e política" poderá fazer sentido "enquanto estratégia parcialmente consciente de resistência no mundo pós-moderno em que vivemos," (Ducombe 1997, 94) embora seja importante clarificar em que moldes devemos usar este termo, de forma a que este possa ser encarado de forma positiva. Se no passado a grande luta do indivíduo passava por reivindicar a sua visibilidade através da participação ativa como sujeito social, no contexto contemporâneo, em que predomina a sobreestimulação e o excesso da informação, a "resistência estratégica é a recusa do significado e a recusa do discurso." A alteração das estratégias de controlo social é evidente; se antes "a supressão de informação e atividade política" eram a marca da atuação dos poderes majoritários, é agora por um "dilúvio de informação que afoga os cidadãos" que esta se evidencia, forçando-os a fazer parte de uma dinâmica que os ultrapassa, mas cuja rejeição os torna verdadeiros párias. Perante a

intensidade e o sentido unidirecional deste apelo, a rejeição assente numa “indiferença apaixonada” é uma efetiva forma de resistência. (Ducombe 1997, 95) Aquilo que seria entendido como “défices revolucionários – a apatia, passividade, distanciamento irónico”, transforma-se agora num atributo relevante para uma renovada atitude. Se as estratégias revolucionárias do passado, num contexto de “sofisticado aparato securitário e aparência democrática”, se revelam ineficazes para a ultrapassagem das condicionantes sociais, “a desistência do consentimento pode ser uma tática efetiva.” Perante a onipotência das forças maioritárias que organizam a existência social e cultural, a melhor forma de evitar a absorção por parte destas passa por “alinhar no jogo apenas o suficiente para sobreviver, deixar de desperdiçar energia em esforços fúteis para mudar o mundo, e criar o seu próprio, adaptado ao seu próprio tempo e espaço, no seio do qual poderá experienciar o revolucionário prazer de pensar por si mesmo.” (Ducombe 1997, 94)

Para Filipe Felizardo, a “ingestão comedida de cultura visual e sonora é bastante salutar”, tratando-se de um processo cuidado em que pode “demorar semanas a estudar um livro de fotografia ou de BD (...), a ouvir um mesmo álbum ou um mesmo músico”, numa dinâmica marcada por uma noção transversal: a imersão.

Esta é consequente enquanto estratégia na medida em que contraria a lógica do *mainstream* no que toca aos processos de receção e assimilação de estímulos, assente na “impressão em vez da imersão, na intensidade em vez da contemplação, em pré-visualizações em vez de exposições integrais.” (Steyerl 2009)

Filipe Felizardo procura que esse ritmo respeite o seu próprio, ou seja, procura “respirar cultura a um ritmo dentro do fôlego do seu corpo”. O facto de nem sempre isto ser possível, traz uma ansiedade que tanto é “destrutiva e incapacitante como é benéfica na medida em que satura a mente e faz com que

se separe o trigo do joio a nível de inspiração.” Aos períodos de grande atividade sucedem-se outros em que está presente essa indiferença apaixonada, noção em grande parte responsável pelo facto de se sentir confortável com a ideia de ter um “discurso coerente, não histérico,” que consegue aplicar num trabalho movido a “compromisso, atenção, brio e seriedade.”

Filipa Cordeiro considera esta uma questão vital, para a qual é difícil obter uma resposta unívoca. Recusar a presença e o discurso são ideias “muito apelativas, em especial num contexto em que é esperado que o indivíduo produza constantemente conteúdos,” como sejam atualizações e customizações de perfis, sendo que estes pretensos exercícios de individualidade passam por “canais pré-determinados,” apresentados “sob a máscara de um exercício de liberdade.” A partir do momento em que as escolhas disponibilizadas para a concretização da identidade individual são “escolhas de consumo ou alimento para *profiling* económico, a não participação é importantíssima.” Na prática, esta não participação pode passar por “não usar os canais esperados, mas também pela radicalidade dos conteúdos produzidos.” Reforça-se a ideia que uma “não participação total (i.e. não produzir) é empobrecedora, tanto mais que já implica uma escolha na direção oposta, da passividade, e logo, da aceitação tácita de certas normas.”

Já Manuel Mota encontra afinidades com este princípio, considerando essa mesma saturação um desconsiderar do indivíduo, “no sentido em que se torna uma imposição e limita a possibilidade de outras leituras de uma obra.”

A capacidade do silêncio ou da contenção liga-se às possibilidades materiais quase ilimitadas que se abrem hoje a quem procure produzir. Isto é, numa altura em que “qualquer um consegue produzir e editar o que quer que seja”, o “desafio para o artista é refrear os seus impulsos, editando apenas o melhor do seu trabalho.” Num momento de “infinito acesso, as novas limitações terão obviamente de ser internas e autoimpostas”, inaugurando aquilo que Hayler prevê

como sendo uma “nova fase de discernimento, gosto e controlo de qualidade (...)”.¹⁴

¹⁴ HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

3. Discurso e objeto autênticos

Um tópico fundamental a ter em consideração para melhor compreender a ideia de autossuficiência é o discurso, ou seja, o que se exprime e como se exprime. Embora não exista uma linha única ou claramente definida no que toca ao discurso autorizado e/ou promovido (pois esta é uma ideia contrária ao exercício da liberdade individual essencial para quem orbita em torno deste circuito e dos seus propósitos), existem características que, pensadas em articulação, nos poderão auxiliar na identificação do que é o discurso do *underground*. Reunir estas características, e pensá-las em conjunto, ajudar-nos-á a compreender a sua importância para a ideia de liberdade transformadora que norteia a atuação no meio, e como este poderá servir de fator de atração para autores e opções estéticas que dificilmente encontrarão espaço e eco noutros circuitos. São relevantes para a sua marca identitária: a exigência da linguagem e do seu entendimento; a capacidade de enveredar por investigações verdadeiramente originais e inovadoras porque distanciadas da redundância dos circuitos comerciais majoritários; o conhecimento profundo das relações estabelecidas entre estes objetos e os autores; a capacidade privilegiada de aqui se desenvolverem visões únicas e assentes na individualidade como valor emancipador e não como mero relativismo inconsequente.

A rejeição de cânones por parte do *underground*, quer sejam os da cultura majoritária ou os da contracultura do passado, conduz naturalmente a dificuldades acrescidas no que toca à delimitação de um discurso próprio plasmado nos objetos que o meio produz e assume como seus. Contudo, esta integra a identidade da sua linguagem estética, não sendo encarada como uma lacuna, o que se liga à liberdade criativa que o meio potencia, mesmo que numa primeira leitura isto pareça ser contraditório.

A imperfeição surgirá como uma marca de autenticidade transversal a práticas e resultados tão distintos, podendo surgir de forma espontânea ou como

resultado de uma maior ponderação. Esta escolha vai no sentido da rejeição de uma estética que se associa a um mais vasto conjunto de ideias e práticas contrárias ao que se procura alcançar, como representação simbólica da desumanização e diluir das marcas visíveis da sua própria produção que configura a indiferenciação massificada associada ao *mainstream*.

Relativamente à relação que se estabelece com este tipo de objetos, procuraremos pensar dois tópicos de forma articulada: o colecionismo, enquanto prática militante, e como tal, para além de uma análise dos seus aspetos mais especulativos ou de perfil psicológico, e a questão do fascínio fetichista por certos formatos, que se pretende ultrapassar enquanto abordagem superficial e mitificada, através de um foco nas características e comportamentos intrínsecos do objeto de admiração.

Decorrente da anterior clarificação que efetuámos no que toca ao abandonar de uma posição contracultural, e na procura de uma existência paralela que manifesta a sua independência também nos objetos produzidos nesse contexto, é notória a autonomização face à herança histórica do discurso contestatário, que se irá refletir quer na tipologia dos objetos produzidos quer na abrangência das soluções procuradas. Também assim poderemos compreender melhor a ausência de cânones no *underground*, visível na coabitação entre fórmulas, objetos e ideias diversas que contribuem com a riqueza das suas propostas para a natureza dinâmica do meio. Este é o espaço dos discursos paralelos, da contradição e da complexidade como marcas de um percurso que as assume de forma decidida: organicamente sensível às mutações mas devidamente comprometido com o trabalho de foco que norteia a sua atuação.

Ao desembaraçar-se da excessiva reverência pelo paradigma contracultural, alcança-se um renovado distanciamento crítico perante essa filiação existencial prévia, que perde agora importância. Esta autonomização terá como consequência a incapacidade de identificarmos claramente um tipo de discurso ou

de objeto que o meio possa reclamar como seus (como eram, a título de exemplo, os *fanzines* fotocopiados e o seu discurso contestatário no *punk*), mesmo que possam continuar a haver elementos de aproximação, que irão constituir aquilo que será uma “linguagem estética do *underground*” devidamente atualizada para a contemporaneidade. São estes pontos de contacto, enquanto catalisadores do diálogo criativo e sustentáculos da busca conjunta de autenticidade, que iremos procurar abordar de seguida.

3.1. Ausência de cânones: a linguagem estética do *underground*

A autenticidade continua a ser essencial para esta análise, pois na ausência de uma delimitação estereotípica, isto é, de um conjunto perfeitamente definido de premissas ou linhas de orientação em que se possam encaixar os discursos e os objetos, essa ideia é crucial para os aglutinar sob um conceito comum, tornando-os reconhecíveis entre pares e permitindo uma unidade que oriente e organize interpretações do mundo tão diversas como as aqui praticadas. Esta ideia não se restringe às fronteiras entre a produção cultural *underground* e *mainstream*, sendo muito mais vasta e decisiva para a compreensão das dinâmicas de que se alimenta este último na sua faceta mais imediatamente visível, isto é, “o campo alargado da cultura *pop* contemporânea”, e na forma como estes processos poderão enfraquecer ou mesmo anular possibilidades de existência paralela, levando a que “elementos especificamente relacionados com o (...) *underground*, sejam também eles, gradualmente, cooptados e globalizados pelas indústrias culturais.” (Quintela & Borges 2015, 14)

Embora a ideia da aproximação a um cânone contracultural (ou mesmo a um cânone subcultural já pretensamente desembaraçado da reverência por esse paradigma) seja, por natureza, contraditória, não deixa de ser relevante para pensarmos de que modo se pode atualizar o potencial crítico deste tipo de edições; isto é, há que ter em conta o que era verdadeiramente crítico nesse discurso e objetos do passado, para lá da sua face mais visível, de forma a que se possam recuperar e prolongar alguns desses elementos, ultrapassando a mera

réplica superficial. Parece altamente improvável que os pioneiros da criação dos *zines*, os “*punks* desencantados, *freaks* e críticos explícitos dos anos 80, pudessem imaginar que o seu estilo barato e sujo, nascido em grande parte da frustração com o gosto cultural do *mainstream*,” poderia ser um dia a marca visível de objetos que não existissem enquanto “condenação do consumismo mas como uma estética facilmente apropriada e reproduzida (...)”, já que o seu inegável apelo, enquanto objetos com uma identificável assinatura estilística, foi sabiamente aproveitado pela cultura *mainstream*, e especialmente pela publicidade, para um aproveitamento mercantil destas suas características. A riqueza e pluralidade adquirem aqui uma importância reforçada, já que a materialidade do objeto do *underground* “abre uma multiplicidade de possíveis interpretações, usos e leituras” que esse processo de apropriação não tem em conta. A sua pertinência vai além desta face visível, aliando-se à “circulação dos discursos alternativos que encoraja, assegurando que esses mesmos discursos se mantenham sustentáveis e relevantes (...)”. Ignorando essa dimensão, esgotar-se-ão numa estética facilmente replicável e manipulável, ou na condição de “reliquias ou detritos históricos de uma era em que uma minoria de indivíduos procurava um espaço de onde se exprimir.” (Leventhal 2006, 1)

Assumindo que muita da riqueza deste meio reside na rejeição de lógicas impositivas que se traduzem na abrangência das fórmulas aceites, e na promoção da inesgotável criatividade das alternativas, o que resta dessa herança materializada nos códigos que compõem uma “linguagem de resistência” se a esses objectos subtrairmos aquilo que eram marcas críticas distintivas nesse contexto passado? A resposta a esta questão passa por um enorme desafio; conciliar a rejeição de cânones com o evitar do esvaziamento do poder crítico dos objetos aí produzidos, que se veriam assim desligados das condições que originam e justificam a sua condição. Trata-se de um dos mais delicados equilíbrios a ter em conta no seguimento desta reflexão. A linguagem com que se articulam estes entendimentos paralelos do mundo, é um elemento importante de uma rutura (inevitável, mesmo que por vezes inconsciente) com os códigos

dominantes, e articula-se intimamente com a persecução da individualidade, na construção de um discurso independente, e nas marcas nos objetos que é capaz de produzir.

Para Filipe Felizardo isto faz-se evitando as modas, sendo esta rutura feita em consciência por parte do editor, “atirando não Uma acha para a fogueira, mas a Sua acha.” A individualidade como estratégia de clarificação permite evitar “fazer parte da catadupa de entulho DIY que sempre existiu.”

As ideias discutidas até agora conduzem a uma questão central: são algumas destas escolhas resultantes de limitações que, ao serem suplantadas, deixarão de fazer sentido? Isto é, as questões materiais e de dimensão são apenas resultado da incapacidade de ser mais rico, maior ou mais visível, ou será este verdadeiramente um ponto essencial do posicionamento do editor que se movimenta no *underground*, constituindo-se dessa forma como uma categoria definidora da sua identidade? Para procurar responder à formulação acima indicada, devemos focar-nos agora nos objetos editoriais produzidos neste tipo de contexto, observando e identificando a implicação que este tem naquilo que se produz. Isto ajudar-nos-á a identificar as suas especificidades e entender o que desses objetos resiste ou não a uma existência fora do meio. Descortinando aquilo que contribui para a autenticidade do objeto do subterrâneo, compreenderemos aquilo que mais facilmente será assimilável e reconfigurável pelo *mainstream* e aquilo que resistirá a uma estratégia desse tipo.

3.2. O objeto autêntico

Mais que o foco em objetos editoriais explicitamente politizados ao nível dos conteúdos (um campo à partida mais facilmente enquadrável e delimitável), o que mais nos interessa pensar é a natureza e o alcance de objetos que, não sendo explicitamente políticos “no que dizem”, são-no “na forma como o fazem”. Isto passa pela reação às limitações acima mencionadas, pelas relações que se estabelecem, assim como pelo tipo de conteúdos que se privilegiam e difundem, embora estes sejam extremamente variados como resultado do destaque que a liberdade individual assume.

A produção editorial contracultural do passado, mesmo que relativamente recente, assentava na maioria das vezes na utilização de determinada tipologia de objetos, que estes movimentos reclamavam como sua. Na sua génese estavam alterações substanciais nas formas de produção e distribuição, em particular na redução dos custos e da acessibilidade dos meios de produção, que tinham reflexos óbvios num tipo de objetos percecionados e entendidos como mais “amadores”. Associados a uma produção “artesanal, individual ou coletiva” e a uma disseminação “limitada, restrita a determinados circuitos”, esta tipologia e *modus operandi* “adquiriu relevância global com a emergência do fenómeno *punk* no Reino Unido e E.U.A., durante os anos de 1970-80, assumindo-se como um espaço de liberdade de pensamento e criação (...), bem como uma alternativa aos *media* convencionais”. (Quintela & Borges 2015, 13) Promoveu-se uma maior horizontalidade e a difusão de discursos desalinhados, eliminando intermediários e permitindo a multiplicação de vozes individuais até então remetidas ao silêncio. O percurso evolutivo desta tipologia de objetos (o foco da articulação com o *punk* é o *fanzine*, mas a ideia pode-se alargar a outros) não é tão linear como se poderia pensar, estando “repleto de bifurcações e, por vezes, de contradições” que é relevante analisar. Para o nosso entendimento das suas qualidades específicas, e para a linha de pensamento que nos tem vindo a orientar, esta questão não é problemática, sendo parte integrante da complexa identidade que

pretendemos revelar e compreender. Na contemporaneidade, a “profusão e diversidade de abordagens ao formato *fanzine* tanto do ponto de vista gráfico, como editorial (...) vieram colocar em causa uma visão unívoca deste tipo de publicações”, evidenciando a dificuldade da sua definição e delimitação comparativamente a outro tipo de publicações, ainda que commumente entendidas como independentes. Mesmo que já não necessariamente fundado em conteúdos plenamente definidos e estritamente seguidos, havendo agora maior espaço para a dissidência e a heterodoxia, a importância do objeto continua a ser enorme para esta reflexão, especialmente no que concerne à relevância de determinados formatos que fazem parte desta história recente e que o *underground* tende a valorizar e recuperar, embora tendo em vista a superação de um fascínio pela superficialidade mercantilizável, ou seja, preservando a “forma gráfica” como requisito de autenticidade e “aspiração dos seus produtores e consumidores.” (Quintela & Borges 2015, 15)

3.2.1. A imperfeição como marca de autenticidade

Em primeiro lugar, a sua associação ao rasto, ao vestígio e à memória coletiva, numa era de volatilidade no que toca às transformações culturais, liga-se a um pensamento de longo prazo que se preocupa com a preservação de um presente ainda com contornos por definir no que toca à natureza destas trocas. Além disso, o apego à materialidade relaciona-se igualmente com características intrínsecas aos objetos e ao seu comportamento, que os autores procurarão conhecer, distender, explorar e reconverter. Se em termos de circulação de conteúdos é possível pensar o virtual como uma alternativa válida, de grande interesse pelas possibilidades que abre a nível de difusão e alcance, já como elemento integrante de uma memória coletiva é difícil afirmarmos o mesmo. A “perda de materialidade e do espaço físico, acaba por acelerar a destruição do rasto, apesar de tudo mais decisivo porque real e não virtual, da nossa memória.” É precisamente pelo rasto, enquanto marca não completamente sujeita a controlo, exprimindo como tal imperfeições e erros de percurso, que esta noção se aproxima do pensamento sobre o subterrâneo. A materialidade é também

elemento fundamental de um repositório dessa memória, que para ser real, “precisa de objetos porque o tempo incorpora-se nos objectos de uma forma que contém as imperfeições.”¹⁵

A sua autenticidade passa muitas vezes por um tipo de marcas que são as da proximidade com o criador individual e com a superação de um *modus operandi* único. A imperfeição tem repercussões nos conteúdos em circulação, podendo surgir de formas distintas, mais ou menos espontâneas e sujeitas a formatações externas. O manifesto proposto em 1967 pelo cineasta cubano Julio García Espionosa¹⁶, traz alguns pontos interessantes para a discussão deste tópico, mesmo que seja necessário alargar o seu foco inicial. Assim, de acordo com este, o “cinema imperfeito tem acima de tudo de mostrar o processo que gera os problemas”, sendo por isso o oposto daquele que está maioritariamente “dedicado a celebrar resultados”, focado na contemplação ou na ilustração “de ideias ou conceitos que já possui”, numa lógica narcisista que é aqui prontamente rejeitada. A preocupação principal deste “cinema imperfeito” não se prende tanto com qualidade ou perícia, pois a sua capacidade inventiva permite obter resultados com o recurso a todo o tipo de técnicas ou formatos, mas com uma questão central no que toca ao tipo de expectativas que determinado tipo de receção antecipa, e de como isso condiciona o leque de soluções aceite: o que pode o autor fazer “para ultrapassar a barreira de uma audiência culturalmente elitista que até agora tem contribuído para condicionar o resultado final do seu trabalho?”

As eventuais imperfeições no trabalho de Filipe Felizardo são “totalmente deliberadas e resultado de critério poético e não contingência”, sendo que a sua importância se deve ao facto de permitir que o seu trabalho seja fiel ao que

¹⁵ PEREIRA, José Pacheco. (2016). Os Objectos da Memória. *Público* (23 de janeiro de 2016) <https://www.publico.pt/opiniao/noticia/os-objectos-da-memoria-1721137>

¹⁶ ESPINOSA, Julio García. (1967). For an imperfect cinema. *Jump Cut* (Issue 20, 1979). pp. 24-26 <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

concebe mentalmente, e “que comunica com outro timbre ou outro léxico visual que não alguns que são mais comuns.”

Para Filipa Cordeiro, a imperfeição, enquanto marca distintiva, surge espontaneamente no seu trabalho, mas perdura nele através de uma “escolha consciente de não limar certas arestas de acordo com as tais formatações externas.” Esta assume uma característica libertadora, ao permitir que se desembarça desses constrangimentos exteriores, e potencia igualmente resultados estéticos mais interessantes “porque menos mediados por um filtro de normalização.” A imperfeição é uma presença recorrente nos objetos que considera autênticos, ainda que não seja um requisito obrigatório. Aliás, não só no que toca à imperfeição, como em outras opções, não acredita que estes possam existir, a nível formal, quando se fala de autenticidade.

André Trindade foca-se novamente naquilo que são os processos, e naturalmente nas suas repercussões nos objetos finais como consequência de determinadas decisões. Um “objeto feito comercialmente tem um certo tipo de acabamento, seja pela tecnologia utilizada, seja pelo design escolhido pela empresa”, e essas escolhas têm implícito determinado posicionamento por parte de quem os produz, que passa pelo controlo dos mecanismos da sua feitura e pelas evidentes vantagens económicas que daí advêm, sendo produzidos de forma a que não se tenha acesso ao seu interior. Os intervenientes no *underground* devem ter essa capacidade de desmontagem presente, e ao observar com atenção um objeto devem conseguir “perceber qual a sua origem e o que ele representa.” No caso de estas dimensões se evidenciarem devem fazê-lo “de forma natural, nunca como um artifício”, na opinião de Manuel Mota.

Segundo Bruno Silva, a imperfeição surge de uma forma espontânea, sendo posteriormente tornada consciente, a partir do momento em que esta é aceite como parte integrante da totalidade do ato criativo, de uma forma natural que o autor resume na expressão “acidentes felizes.”

Como vimos, todas estas características contrariam uma ideia transversal à criação associada ao *mainstream* e a discursos majoritários - “lisa, polida, perfeita” - que se baseia no diluir das marcas visíveis da sua própria produção, provocando adormecimento e escapismo e levando a que o “espectador se esqueça do seu mundo (...) e se torne parte do deles.” Já na linguagem estética do *underground* se procura exatamente o oposto: “a justaposição de elementos na forma e a força dos conteúdos são incómodos e ao invés de oferecer um escape dos conflitos de um mundo tumultuoso, oferecem um espelho com que os olhar de frente.” (Ducombe 1997, 134) Em vez de procurar “emular a estética dos *media* de massas”, na limpeza e aperfeiçoamento de todas as suas arestas e na tentativa de ocultar as marcas da sua imperfeição, o *underground* assume-as, transformando-as numa das suas marcas estéticas identitárias, uma expressão “reminiscente dos rascunhos e esboços nas margens de uma carta pessoal”, como a marca estilística de uma “conexão intimista.” (Ducombe 1997, 104)

Mesmo sabendo identificar pontos de contacto e linhas orientadoras, nunca se deixa de “colocar em causa uma visão unívoca deste tipo de publicações independentes”, aplicável tanto ao objeto em si, numa apreciação mais estética, como aos conteúdos e ao discurso veiculado. Aplicando-se originalmente aos *fanzines*, mas podendo-se alargar a qualquer dos objetos criados e difundidos no *underground*, surgem inevitáveis dificuldades na definição das suas características e das suas fronteiras. Há que evitar um pensamento esquemático, procurando ter em conta os “objetivos e intenções com que cada editor e autor se propõe a abordar estes diferentes meios de comunicação, bem como os recursos e as aptidões de que dispõe para os executar.” É também a capacidade de assimilar esta multiplicidade que nos permite entender o “modo dinâmico como a noção de *do-it-yourself* tem vindo a ser reequacionada e reinventada” (Quintela & Borges 2015, 15) assim como a estética que está geralmente associada a esse modo de operar.

3.3. Relação com o objeto autêntico

Sendo a relação com o objeto editorial produzido num contexto como este diferente daquela que se pode estabelecer com algo mais indiferenciado e de produção mais massiva, é importante pensar como é que a partilha de uma certa intimidade com o criador através da criação se alinha com a autenticidade e a pertença.

Filipe Felizardo refere as “afinidades no trato pessoal”, assim como o fascínio com relatos prévios que evocam essa “candura e essa intimidade.” Reforça ainda a ideia quando diz que “há algo de mágico no saber que o objeto não vem de linha de montagem.”

Embora os dois tópicos desenvolvidos de seguida não abarquem todas as dimensões do relacionamento entre indivíduo e objeto, pensamos serem exemplos significativos das especificidades deste encontro e do modo como contribuem para a sobrevivência da comunidade através de uma permanente atualização prática dos seus propósitos e alcance.

3.3.1. O colecionismo como militância

A “sensibilidade colecionista, ligada ao individualismo possessivo” tem uma longa história, tendo contudo florescido com o advento do capitalismo contemporâneo. A sua importância, ao “reunir objetos escolhidos por propósitos vistos como especiais” é notória, enquanto “fenómeno social, foco de emoção pessoal, e força económica.” Os seus processos e os seus agentes estão ligados por ideias como: “saúde, desejo e prazer; aquisição repetitiva, quase-sagrada e ritualista; consumo seletivo e apaixonado; gestão e preservação cultural”, além de comportamentos obsessivos patológicos ligados ao completismo e acumulação. A coleção, pensada como entidade permanentemente mutável e atualizável, reveste-se de características e funções diversas na sua relação com o colecionador: “é uma fonte de prazer; um investimento económico; uma exibição de lógica, unidade e controlo; um indicador de capital social e cultural” (Shuker 2015, 5), constituindo-se como a face mais excessiva de uma competitiva cultura do consumo. Não nos interessa tanto, para a discussão presente neste tópico, pensar este fenómeno na sua vertente mais especulativa, ligada a questões de estatuto ou proveito económico, mas sim pela sua ligação com a sobrevivência do meio, através de um contributo financeiro mais efetivo do que o de consumidores ocasionais, assim como ao nível de um rigoroso trabalho adicional de recolha, preservação e catalogação.

Filipe Felizardo vê-se a si mesmo como um “coleccionador em decadência, felizmente”, equiparando a importância do colecionador e do ouvinte não-coleccionador para a sobrevivência do meio. A grande diferença é prática, sendo que “o colecionador é o primeiro a comprar uma novidade, e daí parece que é o primeiro a sustentar a edição, a pagar o custo dela, por aí fora.”

Filipa Cordeiro encara-se de igual forma como colecionadora, “mas não de uma forma disciplinada ou sistemática.” Se o fascínio pelo objeto é fundamental, há algo de transcendente nesta busca que não se fica pela mera apropriação e

posse, mas que passa pelo “encontro certo com coisas cuja existência intuía,” sendo que “o interesse e magia do processo é poder ser surpreendido e afetado por aquilo que se encontra.” Para ela, este encontro, e a possibilidade da ocorrência do deslumbramento no decurso do mesmo, é vital, pois garante “o elemento mágico e imprevisível”, além da “base material que sustenta a produção que todos fazem.”

Já Manuel Mota não se considera de todo um colecionador, considerando mesmo que o *underground* não depende dessa figura, embora a considere importante se, “pragmaticamente, pensar na preservação, catalogação, e algum retorno financeiro extra”, um ponto que Filipe Leote frisa igualmente quando refere que “os colecionadores acabam por dar força ao *underground* por comprarem os objetos.”

André Trindade vê-se como um colecionador, e considera essa figura saudável para a sobrevivência do *underground*. Ainda assim, o autor procura desmontar um pouco a sua pretensa importância para este tipo de comunidades, quando considera ser preferencialmente a criação de conteúdos que deve conquistar um público e não a produção de “objetos fetiche” para colecionadores. Desse modo, reforça que “o que interessa são as ideias que estão subjacentes nas edições (...);” são estas que necessitam de ser difundidas para “que isso contribua para uma vida mais rica, mais lúcida, mais crítica, mais exigente.”

Apesar de não se assumir como colecionador, Bruno Silva vislumbra nessa figura e nessa atividade uma importância considerável para o meio, considerando que parte da sua subsistência pode estar dependente disso. Ainda assim, trata-se de um conceito que lhe é estranho e lhe causa “alguma confusão, por privilegiar em demasia o objeto em detrimento do conteúdo,” o que pode originar um “fascínio algo vazio em si mesmo e dependente de determinado *buzz* ou *hype* que seja criado, ou (...) de um entendimento puramente fetichista do objeto.”

3.3.2. O fetichismo e a sua superação

Muitas vezes neste circuito as escolhas recaem sobre formatos mais *lo-fi*, opções que estão alicerçadas na sua importância histórica para a disseminação de fenómenos culturais subterrâneos em variados momentos do século passado (*fanzines* fotocopiados, cassetes gravadas em casa, etc). Contudo, em pleno século XXI, é importante reinterpretar estas escolhas, evitando uma certa esterilização e procurando razões ainda perenes para a sua utilização que não apenas a “atualização cristalizada” de um ícone do passado.

Pierce distingue três modelos coexistentes na relação do colecionador com o objeto colecionado, sendo que aquele que nos interessa aqui analisar é o fetichista. Segundo esta noção, o processo é dominado pela presença dos objetos, que adquirem demasiada importância e “permitem criar a própria identidade do colecionador, que responde colecionando obsessivamente o máximo de objetos possível.” (Shuker 2015, 6) A acumulação e o completismo, assim como a angústia associada ao prolongar do processo e à impossibilidade de um desfecho satisfatório, são noções determinantes para o entendimento deste perfil. No entanto, o nosso foco aquando da análise do fascínio fetichista por determinado objeto ou formato, prende-se com as suas características, ou seja, com aquilo que se pode obter do mesmo, ainda que muitas vezes esta associação se possa fazer de forma irracional ou mesmo errada por parte de quem o utiliza ou pretende utilizar, como veremos seguidamente. Assim, embora tenhamos assistido recentemente ao ressurgimento da popularidade de determinados formatos, estes aparecem muitas vezes esvaziados de muito do seu potencial original, pela evolução do contexto e pela capacidade do *mainstream* os absorver e reconverter mercantilmente, havendo o risco de estes se tornarem meras réplicas sem real poder crítico. A opção por determinado formato não se deverá esgotar numa face mais visível, pelo que o foco em características intrínsecas definidoras poderá justificar este tipo de

reapropriações, assim como a insistência em estratégias que parecendo anacrônicas, poderão não o ser na realidade.

André Trindade pretende apontar para o absurdo desta situação quando refere os seguintes exemplos: “O que é idiota hoje em dia é ir para o computador imitar o efeito das máquinas de fotocópias a *toner*, ou ir à loja comprar o Moog de 2000 euros para ir gravar em digital e depois fazer a cassete.”

O *lo-fi*, de acordo com Stuhl¹⁷ num estudo relacionado com técnicas de gravação áudio e suas implicações mas que pensamos poder alargar o seu âmbito para incluir este tópico da presente reflexão, associa-se à “ausência de (...) artifício” sendo, muitas vezes, mais difícil de alcançar do que um som polido definidor de uma “experiência de gravação em estúdio” associada ao *mainstream*. As qualidades que se procura evitar são exatamente aquelas que são típicas de um desses métodos, ou dos objetos que deles resultam. No entanto, para que se possa pensar a autenticidade da sua utilização, não se pode descurar o “princípio fundador do *lo-fi*: (...) permitir uma captura de som facilitada através de ferramentas prontamente disponíveis.” (Stuhl 2013, 43) Esta aspiração pode-se tornar efetivamente anacrónica quando a autenticidade se baseia não em obter determinado resultado final por uma lógica sucessão de etapas e procedimentos, mas por uma “simulação de um meio analógico (...)”, mesmo que se ultrapassem ou ignorem as formas de o obter, o que pressupõe um “apego irracional” (Stuhl 2013, 45) às suas pretensas qualidades ou comportamentos e uma desonestidade para as premissas iniciais da identidade *lo-fi*. Esta irracionalidade é evidente quando se observa a relação contraditória entre métodos e resultados, quando se pretende “alcançar um som *lo-fi* através da modelação de um *media* analógico de alta fidelidade (...)”. Assim, como em outros fenómenos de recuperação nostálgica do passado, naturalmente assente num distanciamento

¹⁷ STUHL, Andy Kelleher. (2013). Reactions to analog fetishism in sound recording cultures. Program in Science, Technology and Society. Stanford University, EUA. pp. 42-51
<http://akstuhl.net/assets/AndyStuhlThesis.pdf>

temporal e prático que dificulta uma análise lúcida, este tipo de relações com a noção de *lo-fi* estabelecem-se em torno de uma “mitologia incompleta”: mitologia porque assente na ideia de que determinada tecnologia ou formato irá automaticamente conferir autenticidade ao que se produz, e incompleta porque muitos dos que as utilizam, ou pretendem utilizar, não estão devidamente informados sobre as suas limitações, nem sabem utilizar com rigor os seus atributos. Resumindo, será *lo-fi*, algo que se “obtem porque tudo aquilo que se consegue pagar não são as ferramentas mais caras”, tendo por isso mesmo de se assumir e adaptar a essa condição, ou pelo contrário, é “algo que implica um desvio para se conseguir alcançar?” E nesse caso, será “verdadeiramente *lo-fi*” aquilo que se obtém e cria por essa via, quando este é desejado “apenas como uma qualidade do produto sem aparente preocupação pelo processo através do qual é alcançado”? (Stuhl 2013, 46)

Apesar de a utilização contemporânea dos dois formatos acima referidos ser frequentemente acusada de fetichista, muitas vezes com razão, Filipe Felizardo vê no *underground* uma grande preocupação de “evitar a produção em massa, o entulho.” É no seguimento desse paradigma que melhor se entende a utilização dos métodos de produção artesanais, ou de maquinaria industrial fora de moda (apesar de técnica e esteticamente exímia dentro do seu registo como a cassete áudio, VHS, a *risoprint*, a tipografia) que “não são atualmente usados e preçados de modo inflacionado para produção em massa.” Assim, os artistas criteriosos não se ficarão por soluções superficiais, ultrapassando o fetiche e usando “um determinado *media* para obter determinados comportamentos do seu objeto”, não incorrendo assim naquilo que seria “apenas um delírio de nostalgia e osmose.”

Filipa Cordeiro desmonta esta noção de fetichismo em várias categorias de interpretação. Assim, em primeiro lugar, “advém do amor por certos objetos que na altura tinham uma estética específica por necessidade,” mas que ao ser reproduzida hoje terá de ser lida de outra forma. Pode assumir uma vertente comercial, mais facilmente criticável, mas pode igualmente estar relacionado “com

características sensoriais específicas (...), que não perdem o seu poder só por serem anacrónicas.” Este tópico é importante para a definição de uma “estética *underground*”, que articula essa dimensão mais imediatamente visível com outros tipos de compromisso, como o de “não adotar a mesma estética daquilo em que não se acredita (uma estética HD, limpa, “de ponta”), uma vez que a forma do que é produzido deve ela mesma ser uma tomada de posição.” Muitos destes objetos continuam a ser uma solução viável e prática nos dias de hoje, por serem baratas e de fácil acesso e circulação, além de serem a representação mais imediatamente visível de determinado *modus operandi*.

Manuel Mota assume a escolha pelo objeto físico, sem assumir propriamente uma opção particular, mas apenas como reacção ao facto de não ter prazer em trabalhar com computador e internet. Já Filipe Leote foca-se no conteúdo difundido, independentemente do seu suporte, isto é, do modo como circula.

André Trindade refuta a ideia do anacronismo como limitação a um uso contemporâneo de determinada solução. Para ele, trata-se de “tecnologia ainda disponível” com certas características que lhe interessa usar. São estas que a definem antes de qualquer fetichismo estético, sendo que “um escultor não deixa de fazer esculturas em pedra ou metal só porque agora já não está na moda.” No entanto, apesar do seu foco inicial se basear em características intrínsecas, há também a importância crítica de determinadas escolhas. Segundo o artista, os objetos produzidos “devem criar algum atrito e resistência para terem efeito (...)”. O anacronismo não assenta em determinado formato ou solução estética, mas numa apropriação que ignore as suas origens históricas resultantes “da falta de dinheiro e da tecnologia disponível.”

Na perspetiva de Bruno Silva, essa herança histórica é indissociável das limitações financeiras referidas acima, o que menoriza algum do peso do fetichismo nesta equação. Ainda assim, “com a disseminação de processos e

formas de edição e com o crescente (...) fascínio em torno do objeto físico - o aparecimento compulsivo de editoras em cassete e a revitalização do vinil - esse legado acaba por se perder na natureza cíclica de tudo isto.” Como tal, desvia o foco das opções por determinado formato, pelo menos numa análise mais isolada, apontando para aquilo que é o conteúdo em circulação, uma certa ideia de essência que invoca quando afirma que “a verdade existe sempre, os focos de atenção é que vão mudando.”

4. O trabalho autêntico

A busca da autenticidade no trabalho procura contrariar o tipo de forças que se impõem e orientam as relações fora deste contexto, pelo que mais uma vez o *underground* se procura constituir como um espaço paralelo, de exceção, em torno da reavaliação e reconfiguração destas questões. Fora do *underground*, a onnipresença da dimensão monetária condiciona outros aspetos complementares, impondo uma lógica estritamente funcional às atividades laborais, mesmo as mais criativas, sujeitando-as a dinâmicas que contrariam muitas vezes os ritmos naturais do ser humano, assim como atuando no sentido da limitação dos discursos aceites e promovidos. Também neste aspeto a legitimidade da aspiração à autossuficiência é o ponto de partida para a efetiva concretização de um espaço verdadeiramente independente e horizontal.

Esta pode ocorrer de várias formas: na recuperação do controlo sobre os processos e da horizontalidade das relações; na reconversão de ritmos e escalas que sustentam processos e relações entre intervenientes, e que deverão adaptar-se de uma forma mais natural aos seus próprios ritmos intrínsecos (e não o oposto); na busca do prazer como elemento comum às práticas desenvolvidas por parte de cada um dos intervenientes; na liberdade das opções tomadas e na diversidade dos conteúdos em circulação.

Filipe Felizardo considera o trabalho autêntico como aquele que é feito sob a sua supervisão e vontade. Segundo Filipa Cordeiro, o trabalho autêntico é aquele que está mais próximo daquilo que a realiza, ou seja, “uma verdadeira concretização da existência do indivíduo, ao invés do cumprimento de uma qualquer função.” É portanto um trabalho menos mediado formalmente e que permite que questões como a intuição e as pulsões não estejam excluídas. A associação livre é um mecanismo vital no decorrer deste processo, que as incorpora significativamente. A um nível pessoal, isto concretiza-se trabalhando

conteúdos que lhe digam respeito individualmente, que não sejam apenas formas vazias de que se socorre para a construção de determinada estética.

Para Bruno Silva, a questão da autenticidade será sempre passível de discussão - externa e interna - sendo que a sua validade é muito dificilmente posta em causa, “exceto em casos pontuais onde o embuste (...) parece mais do que notório”, e mesmo nesses casos, qualquer apreciação é resultado de uma interpretação pessoal, que “não se define por (...) regras gerais, mas é sempre pensada e sentida individualmente.”

A perseguição de um trabalho não-alienante associa-se à rejeição do tipo de atividades e relações laborais maioritárias, alheadas dos mecanismos que as configuram e regulam, e como tal, do seu entendimento crítico. A busca da satisfação passará necessariamente pelo reclamar da recuperação do controlo sobre estas, estando ligada ao delicado debate e conflito entre uma existência individual e preocupações coletivas, assim como à clarificação daquilo que é uma precariedade imposta externamente, e promovida como condição natural, e uma precariedade assumida e combativa. A busca da satisfação alia-se assim à celebração do prazer e do lazer, procurando repensar a oposição entre estes e o trabalho como noções contraditórias, e tendo como objetivo a fusão destas duas dimensões. Uma preocupação recorrente é a de pensar até que ponto esta põe em causa o discurso dominante quando a maior parte das práticas associadas ao consumo se processam precisamente nesses momentos de lazer, o denominado “tempo livre”.

Esta ambição liga-se a uma lucidez perante o entendimento dos limites da abrangência da sua atuação, e assim, da necessidade do foco naquilo que consegue realmente concretizar, o que se pode traduzir quer de forma afirmativa quer pela recusa, ao não se deixar conquistar ou transformar pelo sistema dominante. “Fazer tu mesmo”, aliado ao esbater de posições hierárquicas, configura-se como mote inicial da participação cultural democrática e como

resposta à imobilidade decorrente das limitações contextuais. O ritmo e a escala são dois pontos que exemplificam as repercussões práticas do *DIY* como noção central no que toca à produção e consumo culturais no *underground*, aliando-se à sua preocupação em constituir-se como espaço privilegiado para a contestação de ritmos e escalas impositivos e não alinhados com a procura da autenticidade.

Contestar a divisão generalizada entre profissionalismo e amadorismo é outro tópico relevante, sendo que o reclamar deste último como força que norteie as práticas e que se constitua como marca visível nos objetos, é também coerente com a autenticidade enquanto noção transversal no subterrâneo.

4.1. A criação não-alienante

A busca de alternativas à onnipresença da dimensão monetária não surge de forma isolada, inserindo-se na persecução do “ideal de uma criação não-alienante”, assente, em primeiro lugar, na “rejeição das experiências laborais quotidianas.” (Ducombe 1997, 101)

André Trindade encara a necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver como castradora, procurando assumir o seu direito (ou pelo menos o seu desejo) de não querer participar nessa dinâmica. Esta posição é vista socialmente com grande preconceito, com “suspeita, dúvida e incredulidade”, sendo que a sociedade está organizada de forma a que seja quase impossível deter o controlo sobre o próprio tempo e sobre o leque de escolhas quanto ao tipo de atividades que se podem ou não desenvolver.

Este tipo de experiências alienam o indivíduo, o que tende a anular a capacidade de entender os processos nos quais está envolvido, as forças que atuam para que estes se concretizem, assim como a capacidade de estabelecer uma relação pessoal com o processo em si, desde a formulação de um plano à existência final de um objeto. No centro deste ideal definidor do *underground* está

a “criação e o trabalho que sejam verdadeiramente satisfatórios; trabalho no qual se consegue controlo total sobre aquilo que se está a criar, como se está a fazê-lo, e para quem se está a fazê-lo, isto é, trabalho autêntico.” A preocupação ampliada da recuperação do controlo sobre o trabalho, encarada em “termos estritamente individuais, levanta problemas para as noções tradicionais de solidariedade económica e política (...)”, um problema que iremos desenvolver no ponto 5. Como pensar a solidariedade, assente numa dimensão coletiva, quando é a “busca pelo controlo individual que motiva a dissidência em primeiro lugar? (Ducombe 1997, 101) Ao “revoltarem-se contra as relações de produção” que configuram a “experiência alienante, revoltam-se também (...) contra as próprias relações comunais e interdependentes.” A celebração da individualidade pode assim conduzir a um paradoxo, levando a que o “*underground* falhe na transcendência da ideia de individualismo que desmantela a mesma sociedade de que se pretendem distanciar.” Será através de um redobrado compromisso com os valores que o definem, e que regem a atuação no seu seio, que se tentará ultrapassar esta problemática. A horizontalidade dos processos e a forte vertente comunicativa dos objetos, prevê e potencia a aproximação e permite que se mitigue um “(...) debilitante isolamento pessoal.” (Ducombe 1997, 108)

Para os trabalhadores, a flexibilidade que o sistema invoca, e que mascara de dinamismo e necessária adaptabilidade, tem-se traduzido na preponderância do trabalho temporário, a tempo parcial e sem vínculos sindicais, tendo-se a condição precária imposto como a nova normalidade. Ainda assim, esta é distinta daquela que o *underground* experimenta e assume, pois trata-se de uma condição forçada, que evita fornecer aos trabalhadores as ferramentas para a pensar, e como tal, para a reconfigurar e aproveitar em seu proveito. Ao promover-se como uma condição que não a precária, distingue-se da forma como é entendida no contexto subterrâneo; lucidamente, encarando a escassez como uma marca identitária de que se parte para uma sua transformação criativa, mesmo que não para uma sua ultrapassagem.

A forma como esta dramática reconfiguração de relações laborais tem estado quase totalmente ausente dos discursos veiculados pelos *media* de massas é sintomática da influência que os poderes que os sustentam têm na filtragem da informação que difundem e fomentam. Não só “as pessoas que tomam as decisões relativas aos conteúdos da cultura comercial (...) foram raramente afetadas pelas alterações” (Ducombe 1997, 81) que acima referimos, como a consolidação dos *media* ao serviço do poder procura multiplicar uma visão otimista da ideologia que a alimenta e dos conteúdos em que se sustenta e que pretende eternizar em seu proveito.

Perante este panorama cada vez mais maioritário, resta como alternativa a construção de espaços paralelos onde se pode ensaiar a dissidência, promover uma reflexão honesta sobre as condições de produção e as desigualdades em que assentam, e conceber estratégias que visem contrariar a esmagadora presença de um discurso e de um *modus operandi* únicos. A prevalência da precariedade, que reduz significativamente as relações de segurança baseadas num prévio acordo mútuo, é um ponto de partida fundamental para compreender aquilo que orienta os vínculos no seio de espaços paralelos que procuram constituir-se como alternativa possível ao desenraizamento físico e psicológico que se tornou a regra do denominado mercado de trabalho. Ao mesmo tempo que se impõe a eradição de benefícios e a disseminação do *part-time*, propaga-se cada vez mais uma idealizada visão acerca das virtudes do trabalho, do compromisso com a empresa, do otimismo elevado à sua delusional potência. Isto reflete-se na forma como se constitui a crítica do *underground* a esta problemática, menos focada nas “condições do trabalho em si mas mais na hipocrisia das relações sociais e económicas que o envolvem.” (Ducombe 1997, 85)

4.1.1. A celebração do prazer e do lazer

Opor o lazer ao trabalho, como estratégia de resistência, mesmo que simbólica, torna-se tão mais infrutífera quanto mais disseminada e acessível a sociedade de consumo se torna. Assim, a “celebração do lazer não se apresenta como desafio ao sistema dominante, já que o consumo acontece primordialmente no domínio do lazer.” Desta forma, o momento de lazer, quer funcione como “recompensa pelo sacrifício de uma vida passada a trabalhar”, ou como o “tempo necessário ao consumo de bens”, acaba por ser parte integrante do ciclo que pretenderia desmontar. Parece-nos mais efetivo um esforço transversal às práticas no *underground*, que procura diluir estas duas dimensões tomadas acima como contraditórias ou inconciliáveis, reclamando a satisfação como uma necessidade absoluta que se encontra cada vez mais arredada de um sistema que privilegia a produtividade acima de toda a possibilidade de fruição, constituindo-se assim como mais humana, e como tal, mais autêntica. Esta recuperação vai de encontro às estratégias operacionais que temos vindo a analisar, como seja o *DIY*, na medida em que se trata de “uma filosofia que promove fazer mais com menos” e em encontrar prazer “em criar a sua própria cultura.” (Ducombe 1997, 98) Na perspetiva de Stuhl, o *DIY* abrange e sustenta um vasto conjunto de atividades, “promovendo uma atitude geral de autonomia e inventividade como alternativa às soluções consumistas pré-fabricadas (...)” (Stuhl 2013, 98), e como tal, este será um processo pelo qual mais facilmente se obterá prazer.

De acordo com Filipe Felizardo, a possibilidade desta componente lúdica no trabalho é marcante, sendo que estas atividades acontecem quase sempre fora do horário de trabalho, sendo por isso “uma expressão de vontade, de identidade” que ilustra bem “que muita gente sabe o que fazer com a sua vida fora do paradigma casa-trabalho-carro-morte-do-desejo.” Filipa Cordeiro reforça que é essencial “retirar prazer desta atividade, (...) porque a dimensão do desejo é constantemente frustrada noutros contextos.” Embora não especifique de que

forma o faz pessoalmente, defende que procurar espaços de verdadeira liberdade “é o próprio mote que move a criação neste contexto.”

Bruno Silva não considera a componente lúdica uma necessidade absoluta, ou um imperativo incontornável, mas ainda assim “uma alavanca importante para facilitar a comunicação e o processo de disseminação de uma forma natural e orgânica.” Se parte de toda esta ação surge como resposta ao tédio, há que evitar incorrer novamente neste.

Já para Manuel Mota a componente lúdica é algo que rejeita, e que considera prejudicial, podendo ser “fonte de muitos mal-entendidos”, além de “poluidora e causa de distorção na decodificação da peça artística.” Aquilo que escasseia, pelo contrário, são “atividades em que o entretenimento é excluído.”

4.2. Recuperação do controlo sobre o trabalho: o *DIY* na contemporaneidade

Tendo perfeita consciência dos limites da sua capacidade de atuação, não se procura a alteração geral de uma ordem que sustenta as desigualdades sistémicas, mas outro tipo de reconfigurações, mais pontuais e consonantes com as linhas estratégicas e críticas que temos visto até aqui. Sem grandes ilusões no que toca a recuperar o “controlo do processo de produção no seu local de trabalho, muito menos na sociedade como um todo”, integra-se aqui a noção de sabotagem, mesmo que entendida como uma metáfora não necessariamente destrutiva, para procurar atingir “vitórias psíquicas mais que materiais.” (Ducombe 1997, 87) Aquilo que importa é o que esta simboliza, isto é, “a recusa em tornar-se parte do ciclo responsável de trabalho e consumo”, garantindo ao indivíduo esmagado por essas forças que o transcendem e dissolvem que “o sistema não as conquista. A melhor forma de o fazer é pela distanciação do trabalho, da empresa, do chefe – se não fisicamente então mentalmente ou moralmente. A

sabotagem é uma maneira de implantar a sua identidade como uma de alteridade, não fazendo parte do sistema.” (Ducombe 1997, 88)

A herança do *DIY* é fundamental para a atuação no subterrâneo, no que toca ao reconfigurar de relações que norteiam a produção e o consumo culturais como são comumente entendidos no *mainstream*; de um lado os participantes ativos, que acedem a esse estatuto por talento e/ou privilégios económicos, e que reforçam a sua posição uma vez conseguido o acesso, e do outro os recetores, os consumidores passivos, confortáveis com o seu posicionamento e a sua imobilidade. No *underground* procura-se, como vimos já, questionar e esbater estas separações, proporcionando as ferramentas para que o recetor se possa envolver cada vez mais e promovendo uma mobilidade de papéis que possibilita uma maior interatividade. A ênfase na prática do *DIY* assume assim uma importância primordial para a construção identitária da cultura do *underground*. Apesar de ser uma ideia bastante simples, é vital para este processo, na medida em que “numa sociedade em que consumir o que outros produziram para cada um de nós (...) é a norma, as suas implicações e alcance são radicais, pois “fazer tu mesmo” é a premissa inicial da democracia participatória.” (Ducombe 1997, 134)

Neste circuito encontramos uma articulação complementar entre uma profunda reflexão sobre a intencionalidade e alcance dos objetos produzidos, que não desemboca contudo numa excessiva intelectualização, e uma atitude prática que ajuda a ultrapassar limitações decorrentes da falta de acesso a meios ou estruturas. É este delicado ponto de equilíbrio que a prática *DIY* encarna; não se enreda numa teorização excessiva, distanciada das dinâmicas que pretende pôr em causa, nem envereda por uma atitude irrefletida e desprovida de sentido crítico sobre os mecanismos que a configuram e orientam. O *DIY* assume-se então como um conjunto de estratégias operativas que visa recusar o fatalismo da inércia decorrente de limitações financeiras, de dimensão ou visibilidade, ainda que muitas destas subsistam e tenham de ser consideradas e ultrapassadas caso

a caso. “Fazer tu mesmo” é o mote inicial para contrariar concepções unívocas, ao promover a inventividade das alternativas, a valorização da escassez como marca identitária, e a celebração do controlo individual sobre processos que transcendem já a dimensão humana. Pensar esta posição, para além de uma “fatalista rejeição do interesse”, é relevante, já que a rejeição não fica limitada a esta ação, deixando “aberta a possibilidade da reivindicação de um envolvimento autêntico,” na medida em que não se está apenas a desistir de algo, mas a fazê-lo encarando perspetivas futuras no que toca à criação de “possibilidades de outra cultura e sociedade (...)”. (Ducombe 1997, 94)

A nível pessoal, Filipe Felizardo não encontra dificuldades ou limitações, rejeitando um “empreendedorismo cego e servil”, e assumindo-se como senhor da sua vontade. A maior limitação que menciona é quando o seu trabalho é desvalorizado, quando pensam que não lhe sai do seu “tempo e suor.”

Para Filipa Cordeiro, o *DIY* como estratégia continua a ter validade, sendo até potencialmente mais eficaz, na medida em que “hoje há mais meios materiais de produção” e um maior acesso aos mesmos, “apesar de ainda haver limitações em termos económicos”. No entanto, menciona duas limitações, sendo uma delas uma apropriação visual por parte do *mainstream*, que “põe em causa a pertinência de uma certa resistência estética” e a outra a “conquista de visibilidade real (...) num momento de hiper-visibilidade, em que há muito mais produção, e é difícil chegar às pessoas que desejam de facto conhecer o material.” Bruno Silva concorda com essa noção, sendo as suas dificuldades as partilhadas pela maioria dos que desenvolvem as suas atividades no subterrâneo: “falta de fundos, tempo e energia para criar algo sustentável e suficientemente estratificado a longo prazo.”

Manuel Mota sente limitações essencialmente em questões financeiras e na comunicação, mas não as considera importantes, ao passo que Filipe Leote refere a existência de dificuldades no auto-financiamento, na qualidade das

gravações e na divulgação, embora veja no *DIY* o garante da autonomia e independência, o que contrabalança as eventuais contrariedades decorrentes desse posicionamento.

André Trindade encontra no *DIY* um conceito em que acredita plenamente, e que sempre encarou como uma solução. Os agentes do *underground* são, na sua perspectiva, “uma espécie rara que vive da reciclagem, das sobras, da segunda mão” e que, como tal, necessita de recorrer permanentemente ao improviso, do qual “nascem não só coisas maravilhosas, mas também o pensamento crítico.” Considera “o “fatalismo da inércia (...) um problema sério e complexo” que o preocupa particularmente, e tem dúvidas se o *DIY* terá resposta para isso. Encara-a como uma “existência dormente”, tendo por isso um enorme potencial para ser usada como “ferramenta de opressão.”

4.2.1. Ritmo e escala

Como em outros pontos da análise que aqui desenvolvemos, interessa-nos pensar como as limitações se podem reconfigurar em possíveis vantagens, ou seja, “aquilo que começa por ser uma negação pode conduzir à revitalização”, o que é evidente quando se rejeita o ritmo frenético do quotidiano “à superfície” e se consegue dessa forma “tempo e espaço mentais para repensar aquilo que interessa no trabalho, no lazer, na vida”, uma redescoberta capacidade de disfrutar de “experiências que se perdem na correria da vida moderna.” (Ducombe 1997, 96) Esta postura evidencia novamente uma rutura com a herança cultural do *punk*, que privilegiava e “cultivava uma certa urgência e imediatismo”, que são agora substituídos pela valorização do tempo despendido na produção, assim como no objeto em si, que contém naturalmente marcas desse modo de produção distinto. Contudo, é fundamental que este não seja o único critério em que se apoia esta transição de paradigma, pois vimos já que uma pequenez assente em si mesma, sem uma dimensão crítica que a sustente, esgota facilmente a sua

capacidade de intervenção ou questionamento, ficando reduzida a uma dimensão superficial.

Isto passa não apenas pela desaceleração do ritmo de produção como da apreensão e descodificação, em contracorrente com uma dinâmica transversal à sociedade contemporânea que associa velocidade a produtividade e sucesso. A desaceleração é uma estratégia que permite uma maior atenção aos detalhes, por oposição ao caráter indiferenciado da produção massiva, estando por isso igualmente ligada a uma questão de escala, assim como a um tipo de prática e aos resultados obtidos. Esta dimensão artesanal do trabalho, “realizado de uma forma lenta e meticulosa”, devidamente articulada com as questões mais abrangentes que a sustentam e face à qual se constrói essa alternativa, pode constituir-se como uma “via fundamental para desenvolver um sentido profundo de satisfação que, embora seja inerente à condição humana, tem sido negligenciado ou mesmo negado por um capitalismo tardio assente predominantemente em vínculos laborais precários.” (Quintela & Borges 2015, 15) Se o “tempo despendido a trabalhar para sobreviver financeiramente é estritamente delineado de uma forma que tem em conta o processo produtivo, o significado do tempo dedicado ao trabalho num *zine* centra-se no produto em si”, ideia que se alarga a qualquer tipo de trabalho produzido neste contexto, e que está intimamente relacionado com o “desejo por controlo que é uma reação natural a um mundo (...) em que sente que há demasiado controlo, mas não da sua própria produção.” A preocupação com o controlo transparece então para o objeto que aí se produz, “esculpindo a sua própria estética (...)”, sendo que a “forma torna-se parte da mensagem dos criadores para o seu público”, pelo que a fisicalidade “complementa a sua natureza pessoal, e sendo objetos artesanais, as mãos do criador são muitas vezes claramente visíveis na publicação.” (Ducombe 1997, 103)

O ritmo unívoco é a expressão temporal do discurso onnipresente do *mainstream*. Na prática subterrânea valorizam-se os “diferentes aspectos

relacionados com o carácter manual e ofical associados aos métodos de conceção e execução de objetos editoriais”, que passa por uma “produção cuidada e rigorosa, realizada em pequena/média escala e obedecendo a tempos de trabalho lentos.” A contestação destes “ritmos acelerados de produção e consumo” estende-se a múltiplos domínios culturais e sociais, pondo em causa a relevância da “produção de objetos supérfluos fabricados de uma forma massificada” (Quintela & Borges 2015, 14), conforme pudemos observar no ponto 3.

Um dos principais objetivos do *underground* será então o de possibilitar a existência de um espaço para a criação não-alienante, alinhada com uma maior lentidão dos processos criativos e de fruição (o oposto da vertigem da produção massificada, do consumo desenfreado e da falta de tempo para parar e refletir sobre o que se produz e se consome), assim como uma escala que permita o entendimento das relações e motivações que sustentam e definem o meio, no que toca às suas redes laborais.

A reconversão do ritmo é preponderante para Filipe Felizardo pois necessita da imersão para as atividades que procura desenvolver: “desenhar, ler, escrever todos os dias para conseguir fazer um livro (...), tocar durante semanas seguidas para conseguir compôr (...), ensaiar regularmente com os projetos musicais colaborativos para não deixar ideias e vontades dissiparem-se”, o que se pode tornar um “fenómeno regular e perigoso num *underground* ebuliente.”

De acordo com André Trindade, o trabalho autêntico deve estar perfeitamente articulado com o aqui e o agora, sendo veículo das ideias do autor, e potenciando como tal a crítica pessoal e contextual. Ritmo e escala estão, no *underground*, ligados ao poder da escolha, pois é aí que reside a sua liberdade, sendo “sempre realistas em contraposição a um mundo capitalista” que não tem pudor em distender dimensão e velocidade com vista à obtenção de mais lucro

mesmo que isso implique sacrifício de produtores e/ou consumidores.

A nível de escala, Filipa Cordeiro prefere a pequena dimensão, mas tal não implica “que uma escala um pouco maior interfira com questões de autenticidade, se os objetos forem produzidos e distribuídos no mesmo espírito.” Já quanto ao ritmo, associa-o à “pressão de produtividade que se sente noutras esferas a fim de se continuar a ser relevante”, pelo que neste tipo de trabalho procura evitar a pressão para produzir a um determinado ritmo imposta por outrém.

4.3. O amadorismo como marca de autenticidade

Já a divisão entre profissionalização e amadorismo, como entendida de forma geral no *mainstream*, é igualmente posta em causa, sendo este um desnível “reforçado pela profissionalização da criação cultural”, que estabelece uma divisão entre aqueles que possuem “talento, capacidades e autoridade para criar, e os que não os possuem” (Ducombe 1997, 130), o que tem repercussões claras nos métodos com que se opera, na estética dos objetos produzidos e na busca de alternativas económicas às limitações que tais ideias acarretam. O questionar das noções de especialização e profissionalismo é fundamental para que possamos entender a horizontalidade do meio e a forma como se promove a “possibilidade de uma cultura democrática e participatória” (Ducombe 1997, 131), que assimila e potencia contributos individuais para a construção e fortalecimento da comunidade, sendo estas marcas de individualidade que se impõem pela prática. O afirmar orgulhoso do amadorismo, enquanto recusa de uma profissionalização coagida por circunstâncias de mercado, tem marcas visíveis nos objetos e conteúdos produzidos, sendo um elemento unificador daquilo que se pode designar como uma “linguagem estética do *underground*” (conferir ponto 3.). Esta noção é fundamental para a vitalidade do meio, garantindo que escapa a soluções cristalizadas, contrárias à espontaneidade que o caracteriza e salvaguardando a diversidade de que se poderão revestir as soluções concretas escolhidas por cada um dos intervenientes.

Filipe Felizardo não atribui especial importância ao amadorismo, pois não trabalha com a pretensão de se inserir numa estética *underground*, apesar de ter perfeita consciência de que utiliza linguagens visuais que aí nasceram.” Assim, o amadorismo só se assume como “vital na medida em que assegura que cada pessoa pode acelerar o exercício da sua vontade e não se ver obrigado a criar objetos conformados.” Filipa Cordeiro entende-o como “uma forma de resistência à profissionalização da criação artística e tudo o que isso implica, assim como à ideia do profissional criativo, que é simultaneamente patrão e empregado de si mesmo.” Implica um “interesse genuíno e livre de participação por parte dos atores, porque exclui vínculos e obrigações laborais”, e permite que os intervenientes o façam “por opção própria, sem a coação de algum imperativo económico ou social”. Estas práticas ocorrem em determinado espaço, ao mesmo tempo que o potenciam, o que permite a “exploração de dinâmicas de relacionamento diferentes, que podem vir a reconfigurar a própria noção de trabalho, ancorando-a noutros valores que não os da produtividade e da utilidade económica.” Além de alterações nas dinâmicas e nas relações de trabalho, este paradigma pode igualmente repercutir-se nos objetos aí produzidos, que são muitas vezes “realmente *sui-generis* e imprevisíveis” porque não obrigatoriamente submetidas a certos padrões de profissionalismo, o que potencia criações mais estimulantes e expressões mais autênticas do que aquelas que se encontram em outro tipo de circuitos.

Para André Trindade, o amadorismo “garante uma escala humana e defende a diversidade”, sendo que a profissionalização é encarada com receio, na linha do que Manuel Mota defende quando afirma sentir-se confortável em ver utilizado o termo “amador” associado ao seu trabalho, pois a sua aversão às ideias de profissionalismo e imagem de marca é crescente.

Embora Bruno Silva não empunhe qualquer tipo de bandeira em defesa do amadorismo, encara-o como uma “condição natural para a criação no seu estado

mais puro e sincero, mas ainda assim com espaço para um crescimento salutar para fora das suas próprias limitações”, que não necessariamente as da profissionalização. É fundamental para a vitalidade do meio, “pela urgência que carrega consigo e que se irá perpetuar continuamente sob novas formas e ações.”

5. Comunidade autêntica

A comunidade *underground* caracteriza-se pelo dinamismo, ao basear-se em permanentes mutações e na diversidade dos objetos editoriais em circulação, e como tal, da riqueza das leituras e interpretações possíveis. A demarcação do seu alcance, assim como daquilo que são as suas características definidoras, faz-se de forma contínua, não necessariamente a partir de um início devidamente planificado, mas assumindo a espontaneidade e a abertura como características orientadoras ao incorporar novas soluções e estratégias no decorrer do processo. O contributo dos intervenientes para esta construção faz-se através de um desdobramento de esforços motivados pela adesão a um ideário comum e a um projeto que o materializa. Os papéis que estes assumem são “fluidos, não-hierárquicos e podem ser alterados ou adotados sempre que necessário” sendo que isto se reflecte numa comunidade que não é “uma facção *snob* de iniciados obsessivamente protegendo todo e qualquer aspeto do seu *hobby* (...), mas um amigável e acolhedor grupo que entendeu que se quer que algo aconteça então tem de o fazer acontecer ele mesmo.”¹⁸

A abertura para as contribuições é suportada pela comunidade, estando ligada à ideia mais ampla de diluição de fronteiras entre consumo e produção que identificámos anteriormente. A cultura subterrânea “desafia essa distinção entre leitores e escritores, encorajando as pessoas a criar os seus próprios produtos visuais e/ou textuais.” Isto permite que se gere o necessário entusiasmo para que alguém possa passar de recetor (mesmo que ativamente interessado no meio e com capacidade de refletir sobre a informação que recebe) para o papel de criador, materializando agora de forma distinta aquilo que é a sua contribuição, encontrando na comunidade “o espaço de apoio e segurança para que pessoas com interesses comuns estejam à vontade para partilhar experiências,

¹⁸ HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term ‘no-audience underground’, 2015 remix - <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

pensamentos e opiniões uns com os outros.” O potencial desta vontade de participação pode surgir de forma positiva, “reforçando a visibilidade” ou negativa, como um desafio baseado na ideia de que se pode “fazer melhor.”¹⁹

A autossuficiência também pode ser entendida na sua variante crítica, associando-se à validação do discurso individual, e como tal, das opções que toma e do conhecimento que produz, por oposição a uma atitude subalterna. Um diálogo permanentemente atualizado e horizontal potencia assim a relevância dessa posição, na medida em que a aproximação do indivíduo à comunidade que pretende integrar se faz precisamente através dos seus contributos. A tensão potencialmente irresolúvel entre individualidade e comunidade liga-se a essa ideia, sendo que é em grande parte assente nesta que muito do diálogo se constrói, pelo que se torna uma marca de atratividade importante. Pela participação ativa procura-se a ressonância coletiva da voz individual, e assim, a tentativa de resolver essa contradição fundadora.

O fortalecimento pela partilha de conhecimento teórico e prático configura uma comunidade inclusiva através desse convite à participação, ainda que se procure pensar se esta ideia, materializada numa solidariedade ativa, será uma possibilidade real ou uma noção demasiado idealizada.

A circulação de conteúdos é essencial para a formação de uma comunidade interpretativa, sendo que a negociação crítica associada à descodificação desses objetos é determinante para a construção e delimitação do alcance da mesma. A interpretação do documento é aqui inserida numa rede que o engloba e que o ultrapassa, isto é, antevendo uma dinâmica inter-relacional que vai para além da análise das suas características intrínsecas. A interpretação alia-se à definição das fronteiras desta comunidade, e a dinâmicas de patrulha e controlo das mesmas, o que reforça noções de exclusividade, e como tal, tanto de pertença

¹⁹ LAZZARO, Althea & WOODBROOK, Rachel. (2013). The bonds of organization - Zine archives and the archival tradition. *Journal of Western Archives*, Volume 4 (Issue 1, June 2013)

como de exclusão. Estas estratégias de fechamento pretendem funcionar como garante de sobrevivência, e ainda que reflitam resquícios de um pensamento polarizado, não deixam de ter relevância como resposta às iminentes possibilidades de apropriação e desvirtuamento por parte de forças majoritárias. Procura-se ainda compreender que critérios devemos incluir na nossa reflexão para que não se confundam as noções de cultura popular e comercial, semanticamente sobrepostas de uma forma muitas vezes errônea.

5.1. Individualidade vs autoridade crítica

Procurar a afirmação de um espaço liberto da posição subalterna perante uma autoridade validada por outras forças que não as que procuram uma atuação livre, ajuda-nos a entender como esta potencia a individualidade criadora, reforçando a autenticidade desse mesmo espaço e posicionamento. Rejeita-se um discurso impositivo baseado em critérios primários (certo/errado, aceite/rejeitado, maior/menor), que recorre a “vocabulário crítico” importado de autores cuja eminência é fundada grandemente em ideias, normas ou critérios que se replicam sem questionar as suas origens e a estruturação hierárquica, de poder e de estatuto que contribui para que se dê crédito a umas e se descartem outras. A reverência acrítica deverá dar lugar à permanente discussão da importância de dada ideia e de dado autor em dado momento, num processo de permanente reflexão e diálogo, que deverá aglutinar níveis adicionais de avaliação, contribuindo para o solidificar da ideia de individualidade como alternativa a um conceito mais tradicional de autoridade, uma noção tendencialmente imóvel que aqui se pretende contrariar e combater. Rompendo com o tipo de critérios acima enumerados, há que pensar que outros se afirmam como alternativas possíveis, mais adequadas à afirmação de um pensamento e discurso que reflita este renovado paradigma.

Manuel Mota contrapõe aos critérios acima mencionados “um outro critério binário: verdade/mentira.” Para Filipa Cordeiro este tipo de critérios “esbatem-se

quando o trabalho não é visto como meio para um fim – seja económico ou programático – em função do qual deva ser avaliado.” No *underground*, ocorrendo essa reconversão, a “apreciação passará pela relação pessoal que cada pessoa estabelece com o objeto, pelo modo como este a interpela.”

Bruno Silva discorda à partida da criação de “cânones estanques”, e como tal, esse tipo de apreciação parece-lhe sempre “estupidificante na medida em que rejeita toda a carga emocional, sensorial ou empática” próxima destas atividades. Se “toda a linguagem individual pressupõe um número de códigos próprios, (...) esses servem como linha condutora para uma interpretação que se quer o mais aberta e sincera possível da parte de um recetor também ele condicionado pelas suas próprias obsessões, vivências, materiais; dos seus códigos portanto.”

Segundo André Trindade, contudo, o problema reside desde logo nessa afirmação da individualidade, na medida em que receia que desvie o foco de conceitos que considera mais importantes como “liberdade, ação, não participação, dissolução, abolição, desmantelamento, revolução, retaliação.”

5.2. Individualidade vs comunidade

Vimos já a predominância de uma tendência, em grande parte decorrente das maiores facilidades no que toca à visibilidade e distribuição, assim como aos menores custos materiais da própria produção, que fomenta que o espectador “participe de uma forma mais completa”, o que conduz à sua conclusão lógica, isto é, ao ponto em que “deixa de ser um espectador.” Esta ideia, por si mesma, representa simultaneamente “uma tendência para o coletivismo e para o individualismo”, já que a partir do momento em que admitimos a “possibilidade da participação universal” estamos também a apelar ao “potencial criativo individual” (Espinosa 1967) de cada um. O *underground*, ao desvalorizar a posição hierárquica de autores, editores e críticos, assim como preocupações estritamente economicistas, torna mais evidente a expressão implícita de que “toda a voz tem valor, e que fatores como dinheiro, estatuto, e até talento, não são limitações” para a criação. Consegue-o, ou pretende fazê-lo, sem se esgotar num individualismo exacerbado que poderia reduzir-se a um exercício de narcisismo inconsequente, pois “a vibração individual” em cada um destes objetos editoriais não se prende apenas com “reclamar um espaço de onde falar, e com a natureza radical de tal postura, ao expandir-se para além do âmbito do individual até à esfera social.” (Leventhal 2006, 3) Não se fundando exclusivamente na necessidade de ser aprovado por critérios externos, consegue mais facilmente escapar de imposições de “normas de conteúdo e estilo” ou de “constrangimentos (...) de divulgação.” (Ducombe 1997, 26) Ao assumir-se como veículo privilegiado de visibilidade de uma franja da população constantemente ignorada e afastada da presença nos *media* de massas, constitui-se como testemunho do que estas pessoas “pensam delas mesmas, sobre as suas experiências, sobre política, e sobre o seu papel enquanto criadores e consumidores de cultura.” Reforça-se portanto a vontade de reclamar autoridade e afirmar o direito do indivíduo “pensar e escrever sobre aquilo que o apaixona.” Esta tendência é então a “marca dos indivíduos que não têm uma voz relevante nas discussões públicas sobre cultura” – uma forma de dizerem: “Sim, eu importo, isto é aquilo em que acredito, esta

ideia é minha.” (Ducombe 1997, 36) Afastados de uma participação nas “instituições políticas do *mainstream*, e conscientes das limitações a que estas sujeitam o indivíduo, (...) rejeitam o seu modelo estratégico de comunicação buscando uma fórmula” que se assume exclusivamente naquilo que é o ato mais autêntico e “altamente pessoal de expressão; a criação artística e editorial.” (Ducombe 1997, 41)

A afirmação da individualidade, neste contexto, está então intimamente ligada à afirmação da autenticidade como uma noção prioritária relativamente a questões ligadas à gestão da carreira ou preocupações com a repercussão social das suas práticas. Privilegia-se o “ato sobre o resultado” ignorando preocupações relacionadas com “qualquer estratégia abstrata, com meios para atingir um fim.” A maior exigência das propostas editoriais, e o rigor com que se encara a sua identidade estética ou concetual (apesar do desdobramento de resultados possíveis), pode excluir a participação em vez de a estimular, indo aparentemente contra a horizontalidade das relações, a promoção de colaborações entre os seus membros e o sentimento transversal de partilha pelo que se rege a atuação no *underground*, potenciando a acusação de hermetismo por parte de quem lhe é estranho. Este será um equilíbrio particularmente delicado mas essencial para a coerência identitária do *underground*, devendo-se articular devidamente as noções de individualidade e comunidade, de modo a que não se tornem contraditórias mas antes complementares.

Filipa Cordeiro identifica “alguma tensão entre o pressuposto de abertura do meio e a procura de coerência estética ou concetual que pode levar à exclusão de propostas”, um processo que deverá ser negociado por cada um. A riqueza e a variedade das soluções encontradas do *underground*, e a capacidade de escapar a fórmulas estereotípicas é um ponto importante na sua atração pelo meio, sendo que há algumas editoras que apresentam “um universo hermético e coerente”, um “ambiente preciso” que lhe agrada particularmente, pelo que nestes casos “a exclusão é uma necessidade.” Por outro lado, aprecia também um certo tipo de

propostas que “abolem completamente qualquer critério, porque também há algo de libertador nisso.” Em qualquer dos casos aqui referidos, há uma característica transversal; “a vantagem de, ao ser-se excluído por outrém, poder-se ainda produzir o seu próprio material de forma independente.”

Manuel Mota não vê nenhuma contradição na convivência entre estas duas dimensões, sendo que acaba por questionar aquilo que é a noção de hermetismo e a sua utilização. Defende que não lhe cabe definir o que é acessível ou hermético para o público, nem tem “a pretensão de considerar o mesmo estúpido e por isso facilitar”, pelo que prefere não ser demasiado explícito de forma a estimular reflexão. Para ele, o hermetismo não se encontra no *underground*, mas sim naquilo que são os *media* e espaços comuns, que procura evitar, por serem “demasiado controlados, regrados e formatados, (...) considerando o público estúpido e manipulável, e contribuindo para tal.”

Já para André Trindade, o hermetismo é encarado como qualidade e não como defeito, servindo como uma proteção para o sistema que cada um cria, mesmo traduzido apenas numa célula individual ou num pequeno coletivo. Ao invés de uma saturação da “opinião pública”, como extensão de uma pretensa liberdade de expressão que na verdade se verifica inofensiva ou ineficaz, há aqui a apologia da ação espontânea em vez da mera opinião.

Quando há a necessidade de conciliar inúmeras individualidades, pontos de vista e leituras do mundo, e quando “toda a gente tem a sua própria ideia de comunidade”, aquilo que inevitavelmente se obtém é uma “comunidade instável.” Pensamos que a melhor forma de entender este diálogo crítico entre o indivíduo, enquanto representação mais evidente da liberdade da escolha pessoal, e a comunidade, como conjunto de regras que permitem que esta dispersão de esforços e posicionamentos se ligue coletivamente, é assumi-la como uma tensão irresolúvel mas negociável. É esse esforço permanente que permite o renovar de soluções, contribuindo para o carácter dinâmico do *underground* e para uma

vitalidade que assenta na superação de obstáculos partilhados. Esta negociação será tão mais complicada quanto maior o alcance desta comunidade; se esta nunca for além “das páginas de um *zine* ou do espaço de um clube” trata-se de uma contradição suportável, ao passo que se esta aspirar a ser “a base de uma ação colectiva ou o modelo de uma nova sociedade, esta reveste-se de uma grande importância.” (Ducombe 1997, 70)

O distanciamento de problemas mais abrangentes, ligado à reduzida dimensão da comunidade e a uma opção no que toca ao foco, pode ser facilmente criticado como sintoma de alienação ou desinteresse, levando a que os membros do *underground* se possam esquecer que são parte integrante de uma realidade social mais vasta. Consideramos, contudo, que este foco é uma opção pragmática, que passa pela resposta a anseios mais concretos e realizáveis por uma comunidade que se envolve e se organiza em torno da persecussão articulada dessas aspirações individuais. Estas tornam-se comuns a partir do momento em que se opera em rede, se procuram soluções, colmatam falhas e partilham conhecimentos e técnicas. Ainda que instável, porque assente na gestão do equilíbrio precário entre a individualidade dos intervenientes e a própria noção de comunidade como um todo articulado, esta não terá necessariamente de ser encarada de forma negativa, desde que consiga salvaguardar o sentimento de pertença ao coletivo, assim como a preservação e incorruptibilidade dos princípios que orientam pensamento e prática de quem neste se insere.

O alinhamento com a comunidade processa-se, no caso de Filipe Felizardo, pela partilha de interesses e da “condição de pessoas que querem fazer o que gostam de fazer.” O evitamento da contaminação por tendências é consciente mas nada de muito difícil. O seu esforço vai no sentido da manutenção de “uma rede de relações ativa e com afeto estável, (...) mas sem necessidade de grande convívio e folia”, pois considera-os elementos distrativos daquilo que é o seu tempo de trabalho e a concentração nos princípios que o definem e orientam.

Para Filipa Cordeiro, a preservação desses princípios é, aqui, mais fácil do que noutros contextos, porque todos estão interessados em “manter a sua integridade, e há à partida uma rejeição de noções como coerção e normalização.” Este é igualmente um ambiente propício ao conflito, o que é positivo desde que permaneça negociável, pois essa dimensão foi praticamente excluída de outros contextos e a “ausência total de conflito significa passividade, conformismo e opressão.”

O sentimento de pertença a “um coletivo não organizado, disperso, mas apesar de tudo concreto e solidário,” concretiza-se também pelo contacto com pessoas que sustentam a sua produção com apoio material e intelectual e que mantêm estas possibilidades vivas, algo que Filipe Leote refere quando dá primazia às colaborações como sendo um “espaço fértil em experiências.”

Manuel Mota recupera novamente a necessidade de atingir um equilíbrio. Mais que uma comunidade instável, trata-se de “uma comunidade paradoxal”, na medida em que é precisamente o facto de não procurar ativa ou obsessivamente inserir-se numa comunidade, que o “coloca no *underground*.” Embora não se sinta particularmente inserido em qualquer coletivo, Bruno Silva partilha alguns dos princípios referidos com outros intervenientes do circuito em que se move, que se “conciliam de forma natural” com a sua visão.

5.3.1. Comunidade participativa – a solidariedade ativa

A ideia de uma comunidade que encoraja a partilha de conhecimento teórico e prático, e que se fortalece em torno dessa aprendizagem mútua, percecionada e construída de formas diversas pelos intervenientes através das suas próprias contribuições e dos contactos com outros autores e editores, assume destaque.

A participação pessoal de Filipe Felizardo neste processo passa por ir procurando os produtos culturais que lhe interessam à partida, acabando por encontrar outros que desconhecia, no contacto pessoal que há em feiras, exposições e concertos, demonstrando interesse e entusiasmo por determinadas ideias, o que conduz muitas vezes a posteriores colaborações. Estas atividades são norteadas por “uma certa agenda pessoal, objetiva e auto-centrada, que é uma ferramenta para evitar distrações.” Filipa Cordeiro reforça a importância da existência de afinidades estéticas e pessoais para que ocorra essa predisposição para a partilha, mesmo dentro de um grupo de pessoas que têm já afinidades no modo de agir.

Para André Trindade este tipo de comunidades têm expectativas muito bem definidas, pelo que não lhes interessa colaborar com toda a gente, mas “só com aqueles que são parecidos com eles próprios, ou que possam trazer alguma contrapartida.” Esta é uma característica que o aborrece profundamente, pelo facto de não lhe interessar “estar no meio de comunidades onde não existe diversidade.” Daí que tenha maior facilidade em relacionar-se com pessoas isoladas ou coletivos pouco frequentados, sendo que quando são demasiado grandes ou organizadas perde o interesse nesse envolvimento, apenas recorrendo a elas por obrigação ou resposta a uma adversidade pontual. A abertura do meio é aqui desmontada, considerando raros os casos onde essa se verifica. A resistência que encontra prende-se essencialmente com o facto de que “o conhecimento é dinheiro, e quem quer fazer dinheiro não partilha absolutamente nada.”

No pequeno campo de ação de Bruno Silva, e particularmente a um nível local, existem “algumas sinergias e encontros mais ou menos inusitados e surpreendentes com real valor social, cultural e ideológico.” Ainda assim, quando analisa o seu papel enquanto participante em toda essa conjuntura, vislumbra “um contributo algo vestigial” comparativamente a alguns dos seus pares “cujo afincamento e honestidade” acha louváveis, não deixando nunca de procurar participar nem que seja como um mero espectador.

O diluir de fronteiras entre criador e recetor é fundamental para a capacidade de produzir e tornar acessíveis os resultados deste trabalho, sem alguns dos constrangimentos associados à edição *mainstream*, especialmente aqueles que se referem à divisão e estratificação das funções específicas de cada um dos envolvidos. O reflexo desta abertura numa receção crítica partilhada será fundamental para consolidar a horizontalidade do meio e a implementação de uma disponibilidade para a participação que é, como vimos já, encorajada ativamente.

Esta noção tem sido vital para as práticas de Filipe Felizardo. Sendo recetor do trabalho de próximos, convive com estes num “ambiente de moderado espírito crítico,” aprendendo como se edita (onde, em que suportes, com que fornecedores de matérias primas) e discutindo “questões de viabilidade e do propósito de determinado suporte ou de escolha de distribuição.”

O percurso artístico inicial de Filipa Cordeiro nas artes visuais foi marcado por uma grande desilusão, que acabou por se tornar uma marca fundadora. Acreditando que encontraria nesse meio uma simbiose entre criadores e recetores, deparou-se apenas com uma comunidade altamente competitiva, “subjugada a eventos vazios com o intuito de vender peças”, algo que se tornava “de tal modo desinteressante que já ninguém levava a sério aquilo que era apresentado - a exposição como pano de fundo para outra coisa qualquer, (...) talvez o convívio da inauguração e a perpetuação da própria instituição.” O entusiasmo criativo foi recuperado exatamente pela imersão no meio da edição,

em que os objetos, pelo facto de poderem ser levados para casa, “convidam a outro tipo de atenção, e tornam-se independentes de instituições.” Agrada-lhe especialmente a imediatez na produção, em contraste com os modos de operar mais convencionais das artes visuais, assim como a eliminação de intermediários, o que resulta naturalmente no esbater de fronteiras acima mencionado.

O início do contacto com a atividade *underground* e seus agentes permitiu a Manuel Mota entender “que seria possível dar forma ao que tinha como visão” para si mesmo. De uma forma simultânea, o facto de aprofundar o conhecimento em torno desse tipo de atividade contribuiu para um mais claro entendimento da sua visão individual. Contudo, a “noção comum da edição e seus processos tem-se tornado cada vez mais irrelevante” e distante da sua realidade, com o passar do tempo e com o acumular da experiência.

André Trindade não delimita o alcance do trabalho editorial às possibilidades de intervenção nesse meio específico, sendo que para ele “as edições são um espelho de como o mundo funciona,” evidenciando a necessidade de tudo ter de ser questionado. A proximidade com o público é fundamental, resultando do processo de distribuição escolhido, contrário ao das grandes empresas, sendo aqui predominante o foco “no evento, na experiência e na troca”, o que é uma forma de atuar “totalmente inversa” da de circuitos majoritários. Quem faz as suas próprias edições procura independência, ainda que se promovam “colaborações e troca de conhecimento”, fundadas na “convivência, conhecimento e humanidade inerentes a esse modo de operar.” A discrepância entre o *mainstream* e uma nova forma de existir fora dele leva a que muitas vezes este tipo de atividades sejam arremessadas “para o campo da ilegalidade”, um “mercado paralelo marginalizado à força”.

Mais uma vez, Bruno Silva não considera que a sua atuação nos processos aqui em análise seja assim tão impactante, sendo que nos dias de hoje está “claramente mais enredado no papel do recetor – apaixonado e consciente - para

que possa falar numa forma de ação com total legitimidade.” De qualquer forma, não nega a existência e a importância pessoal de um processo de aprendizagem que permitiu “descortinar formas de edição orgânicas capazes de obedecer a uma certa urgência e liberdade criativa.”

A mobilidade entre papéis e/ou funções articula-se com este incentivo à participação, pelo que será interesse entender como os próprios intervenientes encaram o seu papel nesta rede, por oposição àquilo que se poderá encontrar noutros contextos que não o *underground*.

Para Filipe Felizardo, não há diferença nenhuma no modo de encarar a edição e o papel de cada um dos intervenientes no processo, já que todos os agentes que conhece no circuito são criadores e editores. Esta ideia repete-se nas palavras de Filipe Leote, que refere que cada interveniente tem pelo menos um desses papéis: “execução musical, gravação, criação do objeto e divulgação ou venda.”

Filipa Cordeiro repete essa ideia de desdobramento, sem não se esquecer de frisar a importância de “pessoas que atuam como catalisadores, ao criar espaços, como associações ou feiras independentes, onde os vários intervenientes têm a oportunidade de se juntar.” A sinergia é para Bruno Silva o princípio base, pelo que as diferenças se tendem a “esbater ao abrigo de um bem comum, de uma certa noção de comunidade, onde todos os diferentes papéis contribuem ativa e decisivamente para a criação.”

Ainda que não seja exclusiva do *underground*, esta mobilidade é muito atrativa pois reforça a efetividade de cada contribuição individual para um esforço comum, potenciando uma adesão tão prática quanto sentimental. A produção editorial é muitas vezes o resultado de uma convivência prévia com as ideias e metodologias partilhadas no meio, que se refletem nos objetos de um modo mais evidente, fluido e natural do que no *mainstream*.

No seguimento desta ideia surge uma outra que é fundamental para a organização da comunidade no *underground*: a solidariedade ativa entre os seus membros. Embora se trate de uma ideia recorrentemente invocada, importa pensar de que forma esta sustenta, de facto, comunidades como esta, ou se é, na prática, uma noção demasiado frágil para poder ser definidora num momento em que a lógica competitiva é onnipresente.

A solidariedade ativa é, nas palavras de Filipe Felizardo, “uma realidade frágil, porque a cooperação só é visível no montar de uma feira ou nos regimes passionais de distribuição e de consignação de objectos a lojas.” Neste meio, há quem “comece por se estabelecer no *underground* e depois se cuspa a si mesmo, por estar descontente com a falta de ‘empreendedorismo’ do meio, ou porque simplesmente está a fazer outra coisa - mercantilista - mesmo que não se dê conta disso.” Embora estes exemplos sejam raros, conduzem à inevitável reflexão sobre se se devem reclamar ideias como a integridade ou a verdade para o *underground*.

A fragilidade desta solidariedade ativa é uma ideia repetida por Filipa Cordeiro, quando afirma que “decididamente não há um sentimento de solidariedade suficientemente palpável para dar forma a uma comunidade que se possa identificar de forma clara.” Embora pare alguma desconfiança entre os intervenientes, verificam-se muitos casos de “solidariedade prática, e há uma tendência geral, tímida, para a entreaajuda.” Esta é de alguma forma retraída, pelo facto de ocorrerem “dificuldades práticas de comunicação”, que poderão ser “resquícios de competitividade”, ou o “resultado de isolamento ou de experiências de desilusão passadas noutros meios, (...) que acabam por ser transpostas para este meio de forma quase inconsciente.” No entanto, a seu ver, existe uma “enorme tensão para a aproximação (...) cumprida de forma bastante efetiva” em eventos como as feiras de edição, e assim que são ultrapassados os problemas de comunicação, a colaboração e a entreaajuda são evidentes.

Manuel Mota tem uma visão bastante mais pessimista, considerando que está contaminado por uma lógica contrária àquela que idealiza para o meio, daí que esteja “renitente em aceitar a existência do mesmo.” Mais precisamente, “aquilo que se auto-proclama *underground* não o é, de facto.” André Trindade defende igualmente a existência desta contaminação. Para o artista, isto decorre de noções de escala e de preocupações relativas à gestão de carreiras privadas. Sendo uma noção omnipresente, é “muito difícil escapar ao sonho de ser bem sucedido”, pelo que acredita que é necessário chegar a um ponto definitivo no percurso pessoal e criativo de cada um em que se tem de decidir; “ou se procura isso, ou isso deixa de existir de uma vez por todas.”

Por seu lado, a solidariedade que aqui se invoca é uma realidade no contexto de proximidade de Bruno Silva, e não lhe parece “muito contaminada por qualquer sentimento de competição”, embora frise que não é ingénuo ao ponto de pensar que isso se possa alargar enquanto comportamento ou critério fora desse contexto. Apesar de “inevitavelmente se abrirem brechas para que se crie uma lógica competitiva, em parte porque os meios de atenção são limitados,” prefere manter uma visão optimista e acreditar que a solidariedade prevalece sobre isso.

5.4. Circulação de conteúdos – Comunidade interpretativa

A circulação dos conteúdos presentes nos objetos editoriais está igualmente sujeita a uma negociação crítica permanentemente atualizada. A desconfiança acerca de fórmulas estabelecidas ou canónicas, quando não a sua rejeição absoluta, (como desenvolvido no ponto 3) é outra noção importante mas complexa, pois implica recorrer a critérios identitários adicionais. A rejeição de uma leitura unívoca, e como tal, de uma fórmula pretensamente correta, liga-se à rejeição de “uma norma e um juízo externo a todas estas comunidades”, o que é uma impossibilidade, na medida em que qualquer destas apreciações ou avaliações externas não é mais que a “norma interna de outro mundo social.”²⁰ A interpretação do documento não se sustenta exclusivamente nas suas características, entendidas de uma forma isolada, mas sim naquilo que é o resultado da sua circulação, isto é, nos diálogos que consegue estabelecer com os seus membros, constituindo-se dessa forma como o pilar de uma comunidade interpretativa. Mesmo que prevendo a partilha prévia de alguns pontos de contacto (conceituais ou decorrentes de proximidade física), a definição da comunidade enquanto processo inacabado responde a estas mudanças e é alterada por elas. Assim, “o envolvimento com a comunidade não surge necessariamente no início do processo”, podendo ocorrer ao nível da distribuição, venda directa ou reflexão sobre o objecto editorial, “num plano informal e através da atividade em vez da intenção.” A dinâmica da entrada de novos membros poderá desencadear alterações na própria comunidade que a acolhe e com a qual estabelece diálogo, o que contribui para que esta se reinvente e redefina continuamente. Sendo uma comunidade interpretativa, edificada em torno de “contactos informais, discursos partilhados e interpretações coletivas”, estes processos de reconfiguração têm também consequências na forma como os “membros dessa comunidade são atraídos e envolvidos.” É também a partir desta inclusão de novos membros e contribuições que se fortalece o sentimento de

²⁰ BROWN, John Seely & DUGID, Paul. (1996). The social life of documents. *First Monday*, Volume 1 (Issue 1, May 1996)

pertença. Este sustenta-se na partilha de experiências, na noção de que “o outro poderá ter experienciado algo muito semelhante, o que facilita o envolvimento e a formação dessa comunidade.” A importância da circulação dos documentos na criação e sustentação das comunidades completa a apreciação geral do documento, de uma forma que um olhar isolado, focado apenas no seu conteúdo, não consegue. Será em grande parte através dos objetos em circulação que se organizarão estas dinâmicas conjuntas, pois são estes que permitem a identificação com a comunidade, refletindo os anseios comuns que potenciam o diálogo em busca de soluções para problemas partilhados, mesmo que muitas vezes distintos nas suas particularidades. A circulação dos objetos editoriais potencia a união entre os membros desta comunidade, “mantendo-os conscientes da sua condição e a par das atividades dos outros membros.” (Bryant 2014, 82)

A distinção que Anderson faz relativamente às comunidades imaginada e imaginária é relevante para este tópico, pois enquanto que “uma comunidade imaginária não existe”, a comunidade imaginada existe, mas “numa escala demasiado grande para ser conhecida de outra forma” que não “através dos documentos que partilha.” As afinidades passam aqui, de forma significativa, pela circulação desses objetos, pois muitas das vezes não se conhecem os outros membros pessoalmente, ainda que “nas mentes de cada um viva a imagem da sua comunhão.” (Brown & Dugid 1996, 2) Sendo que o sentimento de pertença em muito depende do alcance e natureza dessa mesma circulação, serão os objetos editoriais que a solificam no decorrer desse movimento, ou será precisamente essa dinâmica que constitui uma comunidade que não existia previamente?

Esta é uma questão que obtém resultados bastante diversos. De acordo com Filipe Felizardo, e seguindo a sua “perspetiva inevitavelmente histórica e sem posição ‘topográfica’ definida no rizoma *underground*”, são os objectos que têm a primazia. A comunidade é “volátil e surge depois, translúcida.” Para Filipa Cordeiro estas são duas dimensões que “se produzem reciprocamente.” Manuel

Mota, por seu lado, considera que essa distinção vai depender do tipo de objetos, sendo que “alguns criam e outros solidificam.”

Já André Trindade, dá maior prioridade “à experiência do que a qualquer resultado físico.” Reitera ainda o seu sentimento de não-pertença a qualquer comunidade, embora possa fazer parte dessas comunidades “por breves instantes.” A comunidade em que Bruno Silva se move não está, na sua opinião, definida e delimitada. Como em muitos outros exemplos, “essa forma é-lhe dada por alguém externo e não surge assim tão conscientemente no seu próprio seio”. Como tal, essa identificação está “dependente da rede de ligações que cada um cria, e que não correspondem necessariamente a uma realidade una e soberana, apenas uma interpretação possível dessa realidade.” Isto não invalida a existência de um espaço físico e mental, com acontecimentos num contínuo e com pontos de contacto entre si, mas esse mesmo espaço é sempre “alvo de interpretação, (...) volátil e aberto.” Sem dúvida que esse alinhamento torna mais simples a solidificação de uma rede, ao criar uma identidade “confiável e balizável”, mas é sempre preferível que essa “não estratifique sob pena de caminhar lentamente para o bafio e para o nicho auto-congratulatório e autista.” Em jeito de conclusão refere que, “sem incorrer na autofagia”, ambas as hipóteses propostas são “formas viáveis de propagação que se alimentam uma à outra continuamente.”

5.5. Fronteiras da comunidade autêntica: patrulha e controlo

A ideia de exclusividade não pretende ser elitista ou hermética, configurando-se em torno de uma partilha que sustenta o acesso e pertença à comunidade, e na qual são essenciais as especificidades do discurso, dos conteúdos propostos e da forma como estes se apresentam e procuram o recetor. Há que compreender devidamente aquilo que circula, possuindo as ferramentas que o permitam decodificar e introduzindo elementos pessoais que permitam a sua evolução. Trata-se então de uma “comunidade interpretativa na qual a linguagem e conhecimento necessários para estabelecer a relação com o conteúdo asseguram que a natureza exclusiva da comunidade se mantém.” (Bryant 2014, 82)

A inclusão dos objetos de fronteira nesta reflexão é importante, pois estes apresentam características peculiares que ajudarão a explicar algumas das dinâmicas comunicacionais sobre as quais aqui nos debruçamos. São “capazes de atravessar as delimitações entre comunidades e mundos sociais” por serem “suficientemente plásticos para se adaptarem às necessidades particulares dos diferentes elementos que os utilizam, ainda que suficientemente robustos para manterem uma identidade comum” no decorrer dessa movimentação. Apresentam “significados diferentes em mundos sociais diferentes” mas mantêm uma estrutura sólida, que permite que sejam reconhecíveis em mais do que um desses contextos. Embora seja impossível controlar totalmente o trajeto de determinado objeto, e os encontros que se promoverão durante esse percurso (ainda que à partida determinado objeto se possa orientar previamente para determinado tipo de encontro), o que é facto é que esta capacidade de poder ser lido em contextos distintos é uma propriedade importante para entender o seu alcance. Esta movimentação é complexa, sendo que a intenção do criador pode passar pela confusão e não pelo esclarecimento, ao confrontar um objeto do *underground* com um público *mainstream*, ou vice versa. Nesses momentos em particular, os documentos reforçarão a sua natureza de marca fronteiriça, servindo para

“patrulhar os limites das comunidades em vez de os atravessar (...)” já que, na impossibilidade de desenhar fronteiras físicas que cimentem esta separação, será através dos conteúdos que esta se definirá. “Formatos estranhos, linguagens inexplicadas, convenções, calão, abreviaturas, alusões, assim como linguagens privadas, são exemplos de como os documentos afastam pessoas tanto como as atraem (...)” (Brown & Dugid 1996, 7), o que ajuda a explicar a complexidade, e de alguma forma a ambiguidade, que caracteriza este tipo de encontros.

A necessidade destas fronteiras assenta ainda em polaridades físicas e conceituais, entre “o nosso mundo e o deles, integridade e traição, a pureza e o perigo”, sendo que a origem deste posicionamento não é arbitrária nem fruto de uma “paranóia imatura.” No embrião desta lógica subjaz uma de sobrevivência, sendo que é pela afirmação dos seus princípios contra um contexto antagónico que a sua identidade se fortalece (como vimos nos pontos 1 e 2). Esta divisão pode ser limitativa, potenciando uma “compartimentação que assegura que as mensagens e as críticas do *underground* se mantenham nos limites estreitos de um grupo homogéneo de eleitos.” Dessa forma, há o risco de estas regras se tornarem tão castradoras como as do mundo exterior, o que atenta contra os ideais de liberdade transversais à sua atuação. Por outro lado, face à arbitrariedade do mundo exterior, refletida nas suas leis permanentemente desvirtuadas, são estes limites que garantem e “instalam ordem num mundo de outra forma caótico.” (Ducombe 1997, 146) Como vimos, uma das estratégias de sobrevivência passa pela exclusividade da linguagem, que serve para desconectar “o *underground* da sociedade dominante (...), unindo ao mesmo tempo os seus membros uns com os outros”. A divisão faz-se entre aqueles que entendem, e aqueles que não o conseguem fazer. Numa comunidade deste tipo, o “sistema de partilha de significados permite a união de um grupo de indivíduos de outra forma separados.” Contudo, aquilo que permite a inclusão potencia igualmente a exclusão, contribuindo para um cada vez maior isolamento do meio. Não são apenas aqueles a quem estas estratégias se dirigem em primeiro lugar, mas muitos outros, já que os códigos se vão tornando “cada vez mais densos e as

referências cada vez mais obscuras”, (Ducombe 1997, 152) pelo que o acesso se torna cada vez mais difícil, em direta proporção à complexidade daquilo que aí circula. Ainda assim, quem está por dentro do circuito consegue entender as diferenças entre um original e a sua réplica, daí que a compreensão das ferramentas que permitem a descodificação do objeto seja outro critério importante de autenticidade, já que permite incluir membros e excluir outros.

A crescente especialização dos conteúdos, assim como a encriptação da linguagem que lhe permite aceder, faz parte de uma estratégia concertada de resistência e fechamento; “quando “eles” descobrem a “nossa” cultura e põem em perigo os ideais construídos ao longo de décadas, a tendência do *underground* é adotar uma estratégia de cerco.” A expressão da originalidade como reflexo da individualidade livre do criador está permanentemente sujeita a apropriações, e como tal, em risco de perder aquilo que a define em primeiro lugar como critério de autenticidade, pois “as forças externas da cultura comercial continuamente descobrem e assimilam facetas do *underground*” e na “enérgica e desprendida economia da informação pós-moderna, é genuinamente difícil separar algo como novidade por muito tempo, dado que é a sua própria novidade que se torna o seu argumento de vendas.” Este isolamento acentuado revela-se de duas formas; “cria muros para repelir aqueles que estão fora da comunidade, e cimenta os laços entre aqueles que estão dentro.” Torna-se assim imperativo manter este espaço paralelo a salvo de incursões mercantilistas do *mainstream* na sua faceta mais predatória; “à medida que o *underground* é descoberto, terreno virgem necessita de ser desenterrado.” Sendo este um meio tendencialmente desmaterializado, ou seja, uma “comunidade não-localizada, os muros são virtuais e fabricados a partir de palavras.”

A necessidade, ou a predisposição, para obscurecer conteúdos e procurar espaços onde desenvolver exercícios mais radicais prende-se igualmente com a desconfiança do exterior, pois “qualquer indício de popularidade ou acessibilidade é suspeito.” Esta atitude, apesar do seu radicalismo, é compreensível no seio dos

pressupostos aqui em causa, já que na “nossa sociedade de consumo, a popularidade é equiparada a vendas em massa que por sua vez estão equiparadas a formas e conteúdos ditadas pela base.” (Ducombe 1997, 158) Retornando ao manifesto de Espinosa, aquilo que caracteriza a arte popular não é necessariamente o mesmo que define uma arte massificada e indiferenciada; a primeira “precisa e conseqüentemente tende a desenvolver o gosto individual de um povo (...)”, ao passo que a segunda implica e promove a inexistência de um gosto conscientemente fundado, o que naturalmente possibilita uma sua manipulação com vista à obtenção de contrapartidas económicas.

O artista plástico Richard Serra aborda a incapacidade estrutural da arte *underground* se relacionar com algumas das premissas básicas do *marketing*. Segundo ele, “o público é uma ficção”²¹ e o *marketing* mais não faz do que criá-lo a partir de necessidades concretas que procura amplificar e satisfazer através do consumo. A capacidade de definir aquilo que é relevante, numa apreciação quantitativa assente na existência de público(s), parte de entidades em posições de poder e articula-se com as redes de distribuição dos bens promovidos, geralmente controladas por essas mesmas entidades. A busca da autosuficiência no subterrâneo procura escapar dessa rede e da captura que efetua dos elementos que orbitam na sua proximidade para proveito próprio. A produção de focos de existência paralelos é uma estratégia para escapar à viabilidade comercial como critério impositivo e tendencialmente unívoco. Se “todos os produtos têm identidades”, sendo “o seu caráter e valor decorrentes do seu criador e do seu uso original”, a reconfiguração desta identidade não se esgota no produto em si, mas igualmente na sua circulação. A relação entre “o produtor e o produto, e por conseguinte entre o consumidor e o produtor” tende a esbater-se com a “ascensão da produção em massa.” A “cultura comercial não é cultura

²¹ HAYLER, Robert. (December 8, 2014). Liberation through a lack of interest: Jorge Boheringer on the no-audience underground
<https://radiofreemidwich.wordpress.com/2014/12/08/liberation-through-a-lack-of-interest-jorge-boehringner-on-the-no-audience-underground/>

popular”, ou não o é necessariamente, na medida em que “a sua popularidade é um objetivo para um fim: ser uma mercadoria lucrativa.” (Ducombe 1997, 117) A desconfiança perante aquilo que é popular é assim particularmente notória neste contexto, sendo que isto se deve em grande parte ao facto de à popularidade se associar a rentabilidade, isto é, a popularidade ser um objetivo para um fim que é comercial.

Filipe Felizardo vê um maior cinismo e atenção para situações como essas, pelo que “há menos *sell-outs* do que há 20 anos”, pois “ninguém quer ser acusado disso.” Desse modo, aqueles “que se disfarçam de *underground* e são na verdade pacotes de refrigerante querem-no ser dessa maneira desde o início.” Ainda assim, não encara a popularidade e a rentabilidade como necessariamente más se forem espontâneas ou acidentais, já que “quem trabalha e cria e é popular e reavê o gasto da produção, tem continuado a trabalhar e a reinvestir.”

Esta é uma questão particularmente interessante para Filipa Cordeiro. Ela vê na popularidade uma tendência para “anular a força” do objeto ou da prática que lhe deu forma, e transformá-lo no “símbolo vazio de um fenómeno de massas, que rapidamente será intercambiável com outro qualquer.” Nesse sentido, a popularidade é uma forma de conformismo, na medida em que “alastra por contágio”, mais do que assente num “conjunto de relações individuais e não alienadas de indivíduos com qualquer coisa”. O objeto acaba assim por ficar “à mercê da sua popularidade, (...) perdendo a sua autonomia.”

André Trindade volta a a frisar a necessária cautela com a sobrevalorização do individualismo, por ser facilmente confundível com o egoísmo, algo que se articula com o que Manuel Mota argumenta acerca da popularidade, que “também pode estar relacionada com vaidade”, embora surja muitas vezes de uma forma “não premeditada, nem muitas vezes desejada, pelos criadores.”

Filipe Leote encara esta proximidade de uma forma bastante pragmática, quando diz que ambas existem numa “(...) proporção direta: quanto mais popular mais provável ter boa rentabilidade.”

Bruno Silva tem uma visão muito particular sobre a popularidade, que defende “não de uma forma cega, mas com uma perspetiva crítica sobre essa dicotomia que ainda parece inflamar de forma perniciosa as ideias de muita gente”. Embora não tenha uma opinião definitiva sobre o tema, não encara a criação de um objeto “com ambições comerciais ou de rentabilidade como intrinsecamente má,” já que aquilo que torna determinada linguagem mais universal “é também volátil e tem vindo a ser continuamente reordenado (...)”. Se é evidente que tal noção pode estar associada a “manobras de coerção pouco sinceras”, deverá caber ao recetor a capacidade de um juízo em que “a empatia terá um peso primordial e (talvez) precedente da crítica.”

Mais que rejeitar a ligação em si, rejeitam-se os princípios económicos que regem estas relações, dificilmente contornáveis quando se está inserido numa comunidade com determinada dimensão, premissas e obrigações, como se verifica em circuitos *mainstream*. À rejeição da popularidade associada a um acesso e adesão massificados, contrapõe-se a ideia de exclusividade que implicará o estabelecimento de códigos de autenticidade que definirão a pertença e a exclusão, assim como de patrulha e controlo em torno desse tipo de fronteiras. A atuação neste contexto, mesmo que de uma forma implícita e com resultados distintos, tem reflexos nos conteúdos produzidos, no público a que se dirigem, e na rede de relacionamentos que se pretende estabelecer.

Filipe Felizardo não tem encontrado exemplos próximos de “abutres a tentar desvirtuar o *underground*.” Embora possam ocorrer aproximações pontuais com entidades que associa ao *mainstream*, não vislumbra esse perigo. Nas suas palavras, a comunidade “está fechada e saudável” sendo que, mesmo havendo pontos de contacto, não ocorrerá desvirtuação da integridade. No seu caso

particular, não abdica de uma certa “atitude pedagógica e condescendente”, que concilia com uma capacidade adaptativa que não subverte princípios estruturais e pessoais intrínsecos.

Esses limites são, no ponto de vista de Filipa Cordeiro, “cada vez mais permeáveis e menos patrulhados,” sendo que a sua preservação passa por rejeitar participar em eventos “com cujos princípios orientadores não se identifica.” Não é sua intenção dirigir-se a um público específico com o seu trabalho, embora pretenda evitar que este “possa ser digerido e incorporado por contextos” que não lhe agradam. Para tal, a sua estratégia passa por “resistir ativamente (e problemáticamente) a ideias como sucesso, produtividade e inserção num meio,” evitando os canais de visibilidade que se orientam nesse sentido. Embora considere que “esquivar-se ao desvirtuamento por via dos conteúdos que se produz é admirável,” trata-se de uma postura cada vez mais difícil “num momento em que a saturação visual e a apropriação de tudo para fins económicos predominam.”

Filipe Leote rejeita a ideia do *underground* como uma “estratégia concertada de resistência e fechamento”, entendendo-o antes como um espaço que não desperta um interesse abrangente, o que pode suceder por se desconhecer a sua existência ou não se apreciar o que é aí produzido, ao passo que Manuel Mota recupera uma ideia já mencionada no início do trabalho, quando reforça a importância de ignorar os poderes maioritários, algo que fazia “no início mais instintivamente, e agora mais conscientemente.”

Conclusão

Conforme havíamos realçado no início desta investigação, a busca de pontos de contacto entre os entrevistados, o meio onde orbitam e o trabalho que aí desenvolvem é caracterizada por uma multiplicidade de perspectivas e modos de operar. Os resultados obtidos espelham igualmente essa natureza, que não entendemos como lacunar ou problemática, mas como uma característica intrínseca que terá de ser devidamente acomodada e compreendida. O foco no aqui e no agora e o destaque atribuído ao discurso direto explicam ainda as perspectivas individualizadas e únicas (mesmo contraditórias em alguns aspetos), por oposição à hipótese de uma descrição panorâmica, que nos parece ser um exercício intelectual de pouco interesse, senão uma impossibilidade.

Como pudemos constatar, a definição de *underground* faz-se de um modo heterogéneo, indo de encontro às premissas evidentes desde início. A busca da autenticidade, e a sua relevância para todos os que procuram no *underground* o seu *habitat*, é o denominador comum a este estudo e às conclusões a que conseguimos chegar, sendo essencial para agregar pontos de vista e interesses individuais tão distintos.

A questão da provisoriedade e da transitoriedade é fundamental para compreender a fluidez que caracteriza o meio, em que os seus membros procuram não se cristalizar em torno de determinado posicionamento ou compartimentação não inteiramente sujeita ao seu controlo e ao desejo de uma evolução pessoal orgânica. Dessa forma, o espaço que aqui se menciona não se fixa, porque não precisa ou não procura fazê-lo; a sua essência é moldável, e assente na procura permanente de uma alternativa a um tipo de organização que compromete a liberdade criativa e editorial, dada a submissão a vontades externas. Deste primeiro passo até à fundamentação do que são os valores que a sustentam, desenvolve-se uma dinâmica escorreita, em que se procura abolir ideias hierárquicas, de poder ou submissão, que irá nortear o tipo de

relacionamentos aqui desenvolvidos. A aproximação a outros indivíduos, motivada por uma vontade honesta de partilha de ideias, conteúdos, objetos e modos de operar, ajuda a compreender a real capacidade de remodelação dos mecanismos acima mencionados. Este processo, apesar de manter inviolável o respeito pela individualidade ao garantir a diferença, adquire um poder suplementar quando circula num contexto coletivo comum, incentivando a evolução conjunta na base do respeito mútuo, o que possibilita que objetos tão inclassificáveis e vozes tão únicas tenham oportunidade de se fazer ver, ler e ouvir.

A reavaliação da noção de público reflete-se numa distribuição mais equitativa e horizontal dos papéis a desempenhar com vista a objetivos comuns, ou desdobrados em torno de objetivos individuais atuando em proximidade e tendo assim uma ressonância coletiva. Um público reformulado, não existindo como mero consumidor passivo e imóvel, alinha-se com a ideia de que uma avaliação crítica do trabalho entre pares, assim como a partilha de conhecimentos teóricos e técnicos, contribui para o fortalecimento de uma identidade distintiva, assegurando a continuidade dos esforços aí desenvolvidos. Este tipo de afinidades, dificilmente encontradas noutros meios, contribuem também para a atratividade do *underground* como experiência, suplantando as limitações inerentes à sua natureza. O desejo de superação aparece também reformulado; já não assente numa ambição individual de escalada hierárquica, mas numa descoberta que é pessoal mas prevê e procura o outro, e que se manifesta através dos objetos editoriais que os autores criam e permitem criar, numa rede de encorajamento que ajuda a colmatar limitações relativas à produção e distribuição.

A concretização prática da ideia de liberdade incorpora esse desafio conjunto, o que contribui para que se possa efetivamente manifestar e não fique reduzida a uma noção idealizada mas inconsequente. A procura afim da destruição de certos modelos e reconfiguração de outros, assim como o reclamar de uma existência (ainda) não prevista, orienta esta prática, mesmo que por

vezes os resultados não sejam tão satisfatórios como desejado. A urgência e a vontade de acontecer são parte integrante de uma forma de operar que se alicerça na necessidade continuada de sobreviver nos espaços não previstos, de produzir os objetos editoriais não antecipados e de ir de encontro aos públicos ainda não inventariados.

Ainda que o isolamento não surja necessariamente como resultado de uma vontade inicial, mas muitas vezes como constrangimento contextual, é característica do *underground* o aproveitamento do seu potencial e a sua incorporação numa marca identitária em contínua mutação. Configura-se assim como decisivo para uma autonomia assente em possibilidades económicas alternativas, em relacionamentos horizontais e na busca mais eficaz de uma individualidade alheada de contaminações exteriores, e também por isso, capaz de potenciar resultados mais inovadores. Mesmo que não rompa obrigatoriamente com influências externas, ou elimine possibilidades de diálogos com objetos e autores fora deste círculo, reveste todo o processo de uma capacidade de interrogação que só uma posição autónoma consegue garantir. Não há então um entendimento singular desta postura, antes vários graus de alheamento ou de diálogo, que vão da mais radical rutura a um diplomático posicionamento fronteiriço. Em comum há, contudo, o foco na sua própria posição, e na construção de uma identidade como tarefa contínua que se articula com a própria evolução existencial dos editores e que por isso ganha uma autenticidade redobrada.

Nesse sentido, parece-nos que a autenticidade do *underground* não se perderá quando não existindo em oposição a outro meio “à superfície”, sendo este um dos maiores desafios à sua legitimação, à forma como se encara a si mesmo, e à continuidade da sua produção. As formas distintas como esta se manifesta refletem a sua abrangência e a sua relevância no aqui e no agora da produção editorial em Lisboa. A delimitação desse objeto de estudo potenciou um diálogo entre um espaço físico delineado e outro, paralelo e desmaterializado, sendo este

entrecruzamento verdadeiramente aquilo que procurámos identificar e compreender enquanto espaço de existência e atuação do *underground*. Lisboa constitui-se como um circuito incontornável, também porque fisicamente reduzido, onde todos os editores se movem e produzem os objetos que pontuarão as coordenadas deste encontro e diálogo. A consequência mais imediata da partilha do espaço passa pela revisão entre semelhantes, assim como pelo encorajamento material ou psicológico que assegura a continuidade da produção daqueles que aí se envolvem, pelo que a coexistência se processa não apenas em torno do espaço mas de objetivos partilhados. As consequências da vivência do quotidiano na Lisboa contemporânea apontam para esse espaço paralelo, não capturável, que se rege pelos mesmos princípios e que se propõe configurar em torno de ideias estranhas ao que é uma existência fora desse meio. Não havendo uma delimitação visível entre a Lisboa da superfície e a do subterrâneo, e sendo rara a infiltração explícita de um imaginário no outro, o que é facto é que são dimensões complementares que se alimentam e aos objetos que daí resultam, adquirindo algumas das marcas da sua origem mesmo que não obedecendo a uma leitura tão padronizada como se poderia prever.

A articulação entre a dimensão local e a global é mais simples do que se poderia pensar à partida, não se constituindo como uma questão de particular relevo, o que resulta da naturalidade com que se encaram estas dinâmicas e da forma fluida como se constroem estes diálogos. Esta resolve-se como um compromisso entre ambos, ou seja, como manifestações locais de fenómenos mais vastos. Aquilo que se afigura como problemático é não tanto a globalização, mas sim a homogeneização forçada que é uma consequência indesejada ou um dano colateral do seu avanço. Nesse sentido, o *underground* agrupa múltiplos fenómenos locais que adquirem uma dimensão global quando lidos e agrupados sob esse propósito mais vasto. As afinidades que os unem são diversas, podendo ir de uma proximidade relativa aos modos de fazer, afinidades estéticas ou outras mais simples e primordiais, não necessariamente ligadas à atividade editorial. Em comum, há a noção do respeito pelos semelhantes, o interesse genuíno pelo

trabalho de cada um e pela evolução conjunta do meio, numa articulação crítica e honesta.

O conflito inaugural entre o mundo subterrâneo e o mundo à superfície tende a resolver-se pela alteração de um paradigma predominantemente antagónico, procurando antes focos particulares assentes na busca da autossuficiência, a nível económico e relacional e nos discursos promovidos e propagados. Esta permite que se forme uma comunidade momentânea e de participação voluntária, que é aquilo que diferencia um espaço de potencial liberdade de uma reclusão imposta por constrangimentos externos. A radicalização destes conceitos, ou a do seu uso, é notória quando noções como a marginalidade e a independência se confundem, pelo que a resistência a esta experiência de exclusão é um ponto fundamental, não se focando apenas nas limitações de quem quer produzir e editar fora dos circuitos majoritários mas alargando a sua atuação ao adquirir uma perspetiva existencial mais ampla. A superação deste antagonismo é interpretada de formas distintas, sendo que há quem a considere proveitosa e necessária, ao passo que outros se mantêm firmes na convicção da urgência do radicalismo, embora nos pareça que a sua prática está alinhada com essa superação mesmo que o seu discurso não o esteja. A disseminação da internet é uma ferramenta vital para a recontextualização dos espaços físicos e conceituais aqui em análise, assim como das fronteiras entre *underground* e *mainstream*, já que a sua infiltração no imaginário coletivo e na forma como se assimila informação, tal como nas expectativas que gera quanto à rapidez da sua movimentação, é inegável. Mais do que superar essa divisão inicial, a internet permite diluir fronteiras, o que tem consequências práticas ao nível da circulação de conteúdos, próprios e influências, e da reconversão dos papéis dos intervenientes, o que leva a que se tenha de encarar o isolamento de uma forma mais complexa.

Aqueles que defendem uma maior radicalização e clareza na delimitação de fronteiras, reclamam a manutenção de certos pressupostos da identidade do seu trabalho face a fenómenos de aculturação, cujas dinâmicas são imprevisíveis e

incontroláveis, sendo como tal encaradas com cautela. Mais que advogar a rutura com as influências, uma impossibilidade cada vez mais evidente no contexto da circulação global e imediata da informação, procura-se um equilíbrio que não reduza estes objetos editoriais a características facilmente replicáveis noutros contextos e por outros intervenientes. A rutura deverá ser feita com a imposição de influências, uma ideia que deriva da organização social do *underground*, tendencialmente horizontal. Reclama-se o respeito como valor primordial, pelo que que rejeitam atropelos pelo caminho até ao sucesso, além de se encarar com desconfiança e desassombro referências tidas como inquestionáveis. O contacto com influências é cada vez mais presente, pelo que qualquer esforço de isolamento se torna mais complexo, e também por isso, mais interessante enquanto fenómeno. O isolamento total é uma impossibilidade, pelo que há um empenho em relativizar esta ideia através da contextualização: o isolamento em relação ao mercado da arte, ao mercado editorial, ao mercado de trabalho, etc.

O entendimento do isolamento desdobra-se assim em atitudes diversas, mesmo podendo ser complementares. Para alguns trata-se de um isolamento reativo perante um contexto que se pretende influenciar, baralhando as suas dinâmicas e proporcionando encontros improváveis entre objetos do subterrâneo e públicos que os desconhecem ou para os quais não se prepararam. Contudo, não deixa de se considerar importante evitar pressão e expetativas, acentuadas quando este é resultado de uma menor liberdade na acção. Procura resolver-se este conflito pela abertura do meio à diferença, e pela forma como se encara a responsabilidade das escolhas e suas necessárias consequências; cada um deverá resolver de forma livre e consciente a problemática subjacente a este relacionamento da forma mais satisfatória para os seus princípios e propósitos individuais.

O hermetismo do meio, enquanto entrave à sua relevância e eficaz implementação, revela-se menos presente do que poderíamos supor, pois embora os circuitos de distribuição e uma certa postura militante apontem para essa ideia,

as limitações concretas resolvem-se de uma forma que o contraria. Isto revela a recetividade para com quem procure participar em propósitos comuns, o que permite estabelecer pontes com elementos externos desde que isso possa contribuir para o reforçar de uma identidade que assente na honestidade dos discursos e objetivos, características essenciais para a sua sobrevivência.

A simplificação de processos por oposição à lentidão burocrática, a possibilidade da criação e solidificação de uma unidade concetual em torno do trabalho editorial próprio, e a adequação a um ritmo orgânico que transcenda a velocidade da vida moderna são tópicos fundamentais no que concerne à avaliação destas expetativas no *underground*. Os indicadores habituais de sucesso adquirem uma importância muito menor, o que leva ao fortalecimento de novos indicadores assentes no respeito e na reciprocidade, que potenciarão uma presença editorial distinta com o seu espaço próprio. Apesar de não ser uma categoria estanque, vemos que o alcance da sua intervenção está delineado no que toca à rejeição da necessidade de constante crescimento que orienta meios maioritários e se materializa na expansão de uma rede puramente comercial que se sobrepõe a valores defendidos pelo *underground*. Esta visão pragmática ajuda-nos a entender como essa alteração de expetativas se torna vantajosa, permitindo a presença de autores e obras arredadas de outros meios regidos por valores distintos.

O modo como se reconfiguram e gerem expetativas permite entender como se acede a este contexto, e como o sentimento de pertença reforça laços no interior de uma comunidade que é não apenas física e material, mas também transcendente e poética. Não ambicionando resolver problemas mais vastos, como é o caso das (também legítimas) aspirações de alguns outros movimentos, a produção editorial *underground* anseia por uma efetiva independência que permita solucionar problemas concretos no que toca à produção, distribuição e visibilidade, assim como ao cimentar de uma identidade baseada no potenciar da participação ativa dos seus pares. Não ambicionar mais do que aquilo que, de

uma forma realista, entende ser o seu alcance e objetivos não nos parece ser uma visão derrotista mas antes uma questão de foco, alinhada com aquilo que são os propósitos individuais e partilhadas dos seus membros. Embora tendo consciência das limitações deste tipo de atuação, e sabendo que seria mais simples actuar num outro contexto, não vimos qualquer lamentação perante essa condição. Estas referem-se maioritariamente a questões financeiras, de escala e visibilidade, sendo naturalmente mencionadas porque transversais a todos os editores aqui entrevistados, mas nunca as vimos sobrepor-se à importância do controlo sobre aquilo que se produz e edita, e dos parceiros com quem se procuram estabelecer sinergias, o que reforça a dimensão existencial deste tipo de atividade. A alteração das expectativas pode fazer parte do processo de autonomização, garantindo maior liberdade criativa, editorial e pessoal. Desembaraçar o indivíduo da obrigação em torno de certas pressões externas permite escapar de uma rotina assente em soluções já previstas e testadas, o que potencia fórmulas relacionais e discursivas distintas assim como objetos editoriais inovadores. Esta mudança é encarada naturalmente, sendo a rejeição dessa rotina um primeiro passo para a formação da comunidade e para o definir de algumas das fronteiras que nortearão a participação nesta.

A troca, enquanto metáfora da possibilidade de uma economia paralela, torna-se consequente quando integrada num processo de entreajuda que busca alternativas aos modelos de organização social e económica maioritários. Nesse sentido, mesmo que consciente das suas limitações para alterar padrões de organização e atuação do mercado, consolida uma outra forma de pensar a dinâmica da produção e distribuição que não esteja subjugada a critérios puramente financeiros ou a circuitos previamente estabelecidos e testados. Consequente, ainda, porque além de permitir experimentar outros modelos, possibilita o elemento da surpresa e do prazer no encontro imprevisto com objetos editoriais.

A ideia de indiferença não passa obrigatoriamente pelo desinteresse por movimentações que ocorram fora de círculos mais próximos, mas alia-se à busca de uma presença paralela, que não necessita de ocupar caminhos já estabelecidos e saturados, onde predominam valores estranhos ao pensamento e prática do *underground*. Estes circuitos majoritários reduzem consideravelmente a capacidade do distanciamento, assim como a possibilidade de um outro ritmo mais consonante com o desenvolvimento pessoal de cada um dos intervenientes, essencial para procurar soluções que funcionarão diferentemente consoante os contextos e os atuantes. O alheamento destes circuitos majoritários terá naturalmente repercussões na concretização de opções criativas e editoriais que não repliquem o que aí se produz, sendo fundamentais para a originalidade das soluções que encontramos no *underground*. Isto permite igualmente um discurso coerente, que não reclama à força a sua presença, que não se sujeita aos tempos de vida útil do *mainstream* e que procura contrariar uma velocidade estéril que conduz à incapacidade da reflexão crítica em torno dos objetos editoriais que se produzem e circulam, e de como estes moldam quem os assimila, o que perpetua um ciclo de frenético esvaziamento. Perante esta dinâmica avassaladora, as possibilidades libertadoras passarão por ocupar espaços e circuitos não previstos, assim como pela radicalização discursiva, que causa estranheza em públicos mais vastos mas fortalece uma comunidade assente na sua interpretação conjunta.

Aspirar a um discurso próprio (mesmo prevendo colaborações pontuais que complementam identidades particulares) é uma tarefa potenciada por este meio, sendo que o *underground*, também enquanto construção mental, permite escapar de uma rotina limitadora e arquitetar conjecturas alternativas com consequências nos objetos produzidos, no pensamento que estes veiculam e nos públicos que se formam e orbitam em torno destas dinâmicas. Estas coordenadas conceituais auxiliam a construção de um caminho individual em que a atividade editorial e artística se cruza com a aprendizagem pessoal permanente. Porque assente em lógicas muito específicas que nem sempre se procura clarificar, podem promover

um fechamento que funciona como defesa contra eventuais desvirtuações desse imaginário. Os processos de “desaprendizagem” assumem relevância, pois a recusa e desarticulação de certos esquemas intelectuais e práticos possibilita acrescida imprevisibilidade nos resultados de um trabalho conseguido através desse trajeto inverso.

Torna-se claro que as escolhas aqui referidas dificilmente sofrerão alterações na eventualidade de uma mudança do contexto. Esta postura é defendida de forma clara, o que as permite entender como uma categoria definidora que diferencia quem assume os propósitos e os ideais partilhados do *underground*, e quem apenas nele se infiltra numa perspectiva táctica de oportunismo carreirista. Isto permite igualmente considerar válido um foco nas características definidoras do objeto do *underground*, que não se fique apenas pelo que se consegue reproduzir ou imitar, e que sustente um olhar diferenciador que distinga objetos autênticos e suas réplicas, entendendo como se processam determinadas apropriações e como se podem evitá-las. Os objetos editoriais aqui produzidos não são comprometidos “naquilo que dizem” mas sim “na forma como o fazem”, sendo mais dificilmente agrupáveis, o que complica o esforço de delimitação ou caracterização mas evidencia a riqueza do que se pretende investigar. A rejeição de lógicas impostas por forças externas ao meio, mas de igual modo, a recusa da formação e cristalização de soluções canónicas no próprio contexto subterrâneo, é essencial para a compreensão desta heterogeneidade, e para entender como esta se torna definidora de uma linguagem estética do *underground*, mesmo que tal noção possa parecer paradoxal. O modo como a inventividade das escolhas materializa a resposta aos constrangimentos do meio contribui em muito para a existência dinâmica dessa linguagem, e para que mais dificilmente seja capturável e apropriável.

A autenticidade do objeto do *underground* passa igualmente por um tipo de marcas que configuram um rasto não inteiramente sujeito a controlo, em que as imperfeições individuais se assumem de forma visível, sendo fundamentais para a

afirmação de uma estética própria, mesmo que mais dificilmente compartimentável. Esta contraria a homogeneidade dos processos massificados que vigoram no *mainstream*, revelando mais claramente os resultados da proximidade entre todos os elos que orbitam em torno destes processos.

Tais marcas resultam de cuidadosa deliberação e adequação a um universo pessoal, e mesmo que a sua origem seja espontânea, é o seu aproveitamento e inserção num corpo de trabalho mais amplo que lhes atribui sentido e as incorpora num léxico próprio e em permanente mudança. A imperfeição alia-se à liberdade ao representar a rejeição de soluções formatadas e unívocas, o que permite uma menor sujeição a processos aglutinadores ou normalizadores. Deve, como outras marcas identificáveis pelos pares, ser honesta e não um mero artifício, representando esteticamente um princípio que a precede e ao qual se alia. Este tipo de marcas não é muitas vezes percecionado como tal, ou seja, é rara a noção de que se está a produzir um objeto *underground*, sendo que estas se concretizam como resultado de um trabalho de construção pessoal que, ao isolar-se, procura escapar de constrangimentos como sejam a burocracia nos processos, a dependência de financiamentos e necessárias contrapartidas no que se produz, ou a obsessão mercantilista com a construção de uma identidade que se confunde com a de uma marca. As marcas do isolamento são também as do afastamento de ideias sacralizadas pelo *mainstream* e pela recorrente apropriação mercantilista de todos os fenómenos que escapem, nem que por breves instantes, ao seu controlo. Este distanciamento permite orientar o foco do trabalho para a essência do objeto, que surge agora com mais clareza e nitidez, e portanto, com maior autenticidade.

O apego militante ao objeto traduz-se numa prática colecionista que não se limita a uma lógica especulativa ou puramente financeira mas que integra a sua identidade, além de desempenhar uma tarefa importante no que toca à sobrevivência material do *underground*. Todos consideram essa figura relevante para a sustentação e continuidade do meio, pelo incentivo e apoio direto à criação

e pelas tarefas adjacentes como sejam a recolha, a organização e o arquivo. Além disso, e não ficando apenas por esta visão mais pragmática, a riqueza do colecionismo enquanto processo interminável alia-se ao fascínio pela troca que já referimos anteriormente; permite portanto alimentar entusiasticamente o deslumbramento por objetos que já se antecipavam de alguma forma, mas prevendo sempre a possibilidade da surpresa. Este fascínio decorre de certas características visuais, plásticas ou performativas, daí que seja necessário compreender com rigor a sua origem e quão anacrónico ou irracional este poderá ser, o que pode conduzir a uma repetição de fórmulas datadas e soluções agora descontextualizadas. A análise do fetichismo deverá ser feita a vários níveis, e se é verdade que o aproveitamento comercial de determinado formato ou estética predomina noutros contextos, a maioria dos que a eles recorrem, no *underground*, fazem-no com conhecimento daquilo que poderá oferecer, isto é, das suas características intrínsecas e da importância que podem assumir como marca de um trabalho que obedeça a outros critérios que não os disseminados maioritariamente. Nesse sentido, o anacronismo acaba por ser uma questão menor, ou pelo menos ambígua, pois a utilização de determinada solução é geralmente feita de forma criteriosa e não apenas para acompanhar eventuais tendências revivalistas. Contudo, realçou-se ainda a importância dos conteúdos propriamente ditos, que não se deverão subjugam a escolhas meramente formais e desligadas dessa importante articulação.

A rejeição das práticas laborais maioritárias, no que toca à estratificação, ao desenraizamento e desumanização, assim como aos critérios que ordenam esse tipo de atividades de um modo que não permite contestação ou questionamento, é notória e transversal. A procura de um trabalho não-alienante, que garanta a capacidade de refletir sobre as suas próprias condições e dinâmicas, orienta a atuação e o pensamento de todos no que toca a este tópico.

As limitações do meio levam a que muitas destas atividades se desenvolvam fora do horário de trabalho, o que implica um esforço suplementar que expressa a

vontade de procurar uma experiência de liberdade, reclamando para isso a dimensão do desejo continuamente frustrada na maioria dos outros contextos laborais. A obtenção de prazer constitui-se assim como uma parte importante da dinâmica que impulsiona este tipo de atividades, assim como uma aspiração profundamente consequente no contexto atual. Ainda assim, esta pode ser encarada de formas distintas, pelo que uma componente lúdica não é um imperativo, sendo entendida em alguns casos como geradora de mal entendidos na apreensão e decodificação daquilo que se produz. A dimensão do prazer não deixa, no entanto, de concorrer naturalmente para uma mais fluida comunicação entre pares, assim como para encurtar a distância para com todos aqueles a quem se dirigem os objetos editoriais. Trata-se de um elemento de união entre os diversos intervenientes, que não só se ligam em torno de tarefas particulares que adquirem uma dimensão coletiva aquando desse encontro, como da procura articulada de uma satisfação existencial que se configura como uma camada suplementar de sentido relativamente ao trabalho como prática humana.

O *DIY* como estratégia operacional continua a ser relevante, sendo aplicado de formas variadas e distintas que refletem a liberdade criativa que temos vindo a analisar. Se as condições materiais de produção são mais facilitadas (ainda que continuem a persistir dificuldades económicas que são encaradas sem dramatismo), “fazer por si mesmo”, como prática consciente, continua a ser uma marca distintiva de autonomia e controlo. Talvez o grande desafio seja agora o de uma redobrada capacidade de análise e seleção daquilo que se produz, com vista a contrariar uma avalanche produtiva ininterrupta e com cada vez mais curto prazo de validade, reclamando uma visibilidade efetiva face a uma rede comunicacional cada vez mais frenética e saturada.

As alterações no ritmo e escala ajudam-nos a compreender esta mudança de paradigma no que concerne ao trabalho. Estes potenciam a busca da autenticidade, ao possibilitarem um maior controlo daquilo que se produz, assim como da supervisão das fases deste processo por parte de quem produz. A

contestação do ritmo unívoco do *mainstream* alia-se ao reclamar da imersão como momento que permite um foco especial nas tarefas do indivíduo criador, que vão da pesquisa, recolha e reflexão, à experimentação de técnicas e práticas. Uma dimensão existencial, que supere a mera visão utilitária do trabalho como cumprimento de uma sucessão de tarefas em troca de retorno financeiro, traduz-se na capacidade de incluir dinâmicas mais intuitivas e conteúdos mais íntimos em todo o processo, o que se reflecte necessariamente no resultado final. As questões relativas a ritmo e escala não definem por si só a autenticidade das práticas, mas são etapas importantes de uma dinâmica que não se fica pela negação e que procura a construção de alternativas assentes na liberdade de escolha individual.

Assumir o amadorismo como marca identitária, e não como insuficiência a colmatar, alia-se à constituição de uma “linguagem estética do *underground*”, ao revelar uma essência do objeto que possibilite uma avaliação mais clara do que são as suas características distintivas, e como tal, dificilmente emuladas ou capturadas por outro contexto que não o subterrâneo. Este tipo de estética deve ser pensada, contudo, fora dos limites das características dos objetos e das opções dos editores, já que concorre contra uma lógica que encara a profissionalização de métodos como a única forma de produzir e editar, o que tem naturalmente repercussões numa homogeneização forçada de formas e conteúdos. Nesse sentido, o reforçar do amadorismo consolida a busca da autenticidade, revelando-se em primeiro lugar na imperfeição dos materiais e dos acabamentos, e na exposição de uma série de conflitos e dinâmicas internas. Opõe-se desse modo ao entorpecimento que os objetos massificados e “profissionalizados” pretendem suscitar em quem os procura apreender e decodificar, por ativamente diluírem os vestígios da sua origem e produção, aumentando desse modo o alcance da reconfiguração que pretendem operar. Ainda assim, este tipo de marcas não são geralmente o resultado de uma ponderação prévia ou de uma vontade de se inserirem numa qualquer categoria definidora. Surgem naturalmente, numa dinâmica de busca individual não

confinada a fórmulas já experimentadas noutros meios. A aversão ao profissionalismo, como mercantilização do próprio eu, é evidente em todos os entrevistados, sendo que este garante diversidade, autenticidade e uma articulação em torno de interesses genuínos não alinhados com critérios puramente financeiros que castrem à partida possibilidades distintas de operar. Daí que seja no *underground* que se encontram as soluções editoriais mais inovadoras e estimulantes, porque assentes em pressupostos laborais e relacionais alternativos, ligados pelo distanciamento e recusa face a critérios impositivos no que às relações de trabalho e convivência social dizem respeito.

A afirmação de um espaço não-autorizado, individual ou em articulação, permite o distanciamento de uma reverência crítica instalada noutros meios, que contamina os esforços que aspirem a algum tipo de autonomia ao menorizar a relevância da sua própria existência como indivíduo criador. É interessante verificar que não há a necessidade da consciência dessa não-autorização - a produção surge intuitivamente, como resultado de uma prévia não-posição como criador e editor, o que conduz a esse tipo de resultados, sendo uma eventual não-autorização exercida posteriormente e de acordo com critérios externos, mesmo que posta em prática pelo próprio através da auto-censura. Esta existência problemática valida-se pela autenticidade da produção e pela legitimação de um gesto que desafio a norma, como resultado de uma avaliação crítica pessoal e não de um qualquer esforço de vigilância.

A tensão entre indivíduo e comunidade procura resolver-se através da forte vertente comunicativa estabelecida em torno da circulação de propostas que garantam o respeito pelas duas dimensões, sendo que a horizontalidade, que norteia o trabalho no seio do *underground*, permite que ambas coexistam sem se sobreporem. O foco na realidade particular da comunidade onde se opera permite ultrapassar estes constrangimentos iniciais, sendo esta uma tarefa a ser desenvolvida em continuidade e em liberdade. A afirmação da individualidade alia-se ainda à transitoriedade de posições e funções, o que tem consequências

na legitimação do que se produz e na própria organização da comunidade. Não se pretende, ainda assim, desembocar numa diluição ou abstração, procurando-se a constituição de um espaço em que diferentes vozes, conteúdos, propostas e decisões possam coexistir, promovendo e fortalecendo laços comuns através da evolução de cada um dos seus membros e dos contributos que decorrem de um esforço criativo constante e articulado, o que potencia outro tipo de afinidades que passarão por relações únicas e não previamente antecipáveis entre o indivíduo e o objeto editorial. A pretensa primazia da individualidade é encarada com cautela, na medida em que esse critério, entendida isoladamente, poderá não se distinguir daquilo que são os valores predominantes da sociedade fora do circuito *underground*; egocêntrica, narcisista e auto-referencial.

Ainda que o grau com que se concebe ou antecipa o envolvimento no seio das comunidades *underground* possa não corresponder ao que ocorre na realidade, trata-se de uma dinâmica definidora, manifestando-se na prática através de contactos e colaborações estreitas entre os seus membros, ao nível da reflexão teórica ou do conhecimento técnico. A solidariedade ativa é o exemplo mais evidente do concretizar dessa predisposição, sendo que se pode manifestar de várias formas na organização e gestão da comunidade e das suas atividades comuns, ainda que seja considerada pela maioria como uma realidade frágil e uma noção idealizada. A recusa da competitividade comercial, assim como das escaladas hierárquicas a ela associadas, ajuda a explicar esta disponibilidade para a partilha. Ocorrem frequentemente movimentos no sentido de um maior recolhimento que evite o contacto com exercícios de outros criadores, ainda que devam ser encarados como inseridos num processo de depuração identitária e não tanto de recusa da abertura que o meio proporciona. Os contactos pontuais com entidades fora do meio (mesmo quando perfilam aparentemente alguns dos seus ideais fundadores) são encarados com reserva, embora na prática não sejam entendidos como traição ou subversão dos seus princípios definidores por muitos dos membros.

A receção crítica do trabalho de próximos, assim como as colaborações desenvolvidas em comunidade, solidificam o conjunto das regras não escritas do *underground*, possibilitando uma constante melhoria do seu *modus operandi*. A imediatez dos processos, assim como a mobilidade do objeto editorial face a outros objetos artísticos, alinha-se com as ideias de desburocratização e simplificação, que traduzem de uma forma mais acertada estes exercícios de liberdade criativa. Em sentido contrário aos mecanismos produtivos da sociedade capitalista, com uma alteração do foco da mais valia económica para a experiência na sua totalidade, desenrolam-se de uma forma orgânica, mais adequada à dimensão e natureza humanas.

A tensão entre a abertura do meio e a necessidade de patrulhar alguns dos seus princípios, com particular incidência nos estéticos ou discursivos, é importante e reflete o ponto onde a herança de um pensamento antagónico está ainda mais presente, ligando-se de uma forma pragmática ao fechamento como estratégia que permita a sobrevivência da comunidade e a manutenção da inviolabilidade da sua essência estética, relacional e crítica. Se há quem invoque o obscurecimento dos significados como essencial para a defesa do ideário do *underground*, há quem ponha em causa a relevância desta postura. Os objetos de fronteira são encarados com interesse particular, pela permeabilidade que possibilita o confronto com públicos diversos e a riqueza decorrente desses contactos. A especificidade dos discursos e dos objetos exclui quem não possui as ferramentas necessárias à sua decodificação e consolida a unidade daqueles que conhecem e partilham esses códigos como elementos adicionais de pertença; na dificuldade de se traçarem limites físicos ou concretos, é em grande parte na interpretação destes códigos de exclusividade que se podem delinear as suas fronteiras concetuais. Compreender com rigor aquilo que é a cultura popular, e de que forma esta se diferencia da cultura comercial, é um ponto importante que explica alguma da desconfiança para com contextos externos e da tensão para a clausura, na medida em que a cultura comercial traz consigo uma lógica

predatória que o *underground* procura evitar para conseguir sobreviver, mantendo intactos os princípios que o definem.

Bibliografia

BABBIT, Milton. (1958). Who cares if you listen? *High Fidelity*, Volume 8 (Issue 2, February 1958), pp. 38-41

<http://www.vintagevacuumaudio.com/vintage-magazines/high-fidelity/1958-2-high-fidelity.pdf>

BROWN, John Seely & DUGID, Paul. (1996). The social life of documents. *First Monday*, Volume 1 (Issue 1, May 1996)

BRYANT, Peter. (2014). If a tree falls in the forest - The role of community formation and the power of the individual in zine making participation. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, Volume 4 (Issue 3, July 2014), pp. 78-100

DUNCOMBE, Stephen. (1997). *Notes from underground – Zines and the politics of alternative culture*. Bloomington: Microcosm Publishing

ESPINOSA, Julio García. (1967). For an imperfect cinema. *Jump Cut* (Issue 20, 1979). pp. 24-26

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

HAYLER, Robert. (October 7, 2012). Simon Reynolds, DIY culture and the no-audience underground <https://radiofreemidwich.wordpress.com/2012/10/07/simon-reynolds-diy-culture-and-the-no-audience-underground/>

HAYLER, Robert. (December 8, 2014). Liberation through a lack of interest: Jorge Boheringer on the no-audience underground

<https://radiofreemidwich.wordpress.com/2014/12/08/liberation-through-a-lack-of-interest-jorge-boehringer-on-the-no-audience-underground/>

HAYLER, Robert. (June 14, 2015). What I mean by the term 'no-audience underground', 2015 remix

<https://radiofreemidwich.wordpress.com/2015/06/14/what-i-mean-by-the-term-no-audience-underground-2015-remix/>

LAZZARO, Althea & WOODBROOK, Rachel. (2013). The bonds of organization - Zine archives and the archival tradition. *Journal of Western Archives*, Volume 4 (Issue 1, June 2013)

LEVENTHAL, Anna. (2006). The politics of small – Strategies and considerations in zine preservation.

http://www.docam.ca/images/stories/pdf/seminaires/2006_02_anna_leventhal.pdf

PEREIRA, José Pacheco. (2016). Os Objectos da Memória. *Público* (23 de janeiro de 2016)

<https://www.publico.pt/opiniao/noticia/os-objectos-da-memoria-1721137>

QUINTELA, Pedro & BORGES, Marta. (2015). Livros, fanzines e outras publicações independentes – um percurso pela `cena´do Porto. *Cidades, Comunidades e Territórios* (Issue 31, December 2015), pp. 11-31

<http://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10013/7296>

SHUKER, Roy. (2016). *Wax trash and vinyl treasures: Record collecting as a social practice*. New York: Routledge

STEYERL, Hito. (2009). In defense of the poor image. *E-Flux Journal* (Issue 10, November 2009)

<http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

STUHL, Andy Kelleher. (2013). Reactions to analog fetishism in sound recording cultures. Program in Science, Technology and Society. Stanford University, EUA. pp. 42-51

<http://akstuhl.net/assets/AndyStuhlThesis.pdf>

ANEXOS

CORDEIRO, Filipa

[n. 1988, Coimbra] Com formação académica em Arte Multimédia pela FBAUL e Filosofia Geral pela Universidade Nova, tem trabalhado como assistente de produção e investigação no espaço Oporto e na Galeria Zé dos Bois, além de ter participado no Programa de Residências de Artes Visuais promovido por esta última. Tem-se dedicado à colaboração próxima com André Trindade na área do vídeo experimental e na editora de cassetes Urubu, além de algum trabalho individual na auto-edição de fanzines onde explora os temas recorrentes que a definem como criadora – a articulação encriptada entre a densidade da pesquisa filosófica com a imagética vestigial e rarefeita com que interpreta a circulação e consumo visuais na pós-modernidade.

FELIZARDO, Filipe

[n. 1985, Lisboa] Com formação em cinema pela ESTC, começou por dedicar-se a instalações ópticas ao longo de uma residência prolongada na Galeria Zé dos Bois, de 2009 a 2013, que culminaram no livro de cópia única *O Olho Ôco*, um trabalho de pesquisa pessoal sobre as presunções da percepção. Desde então tem reorientado o seu foco para a música e para a banda desenhada. Começou pelas auto-edições em CD-R, sendo que neste momento tem trabalhado continuamente com a editora franco-suíça three:four, em vários volumes editados em formato LP, o que lhe permite explorar de forma mais consistente a sua própria evolução cronológica e concetual. Voz singular num circuito internacional de revisitação do *american primitivism* na guitarra, tem edificado um percurso idiossincrático e inconfundível no profundo lirismo com que encara a batalha do homem com o instrumento. Editou recentemente “O Subtraído à vista” pela Chili Com Carne, em que articula prosa, banda desenhada e investigação patafísica e que se debruça mais uma vez sobre a natureza das imagens visuais.

LEOTE, Filipe

[n. 1968, Lisboa] Com um percurso marcado pelo ecletismo que remonta já à década de 1980, tem desdobrado a sua atividade em bandas que vão dos Liriscumbrus, Queridos Bimbos na Praia, Kromleqs e Traumático Desmame até ao seu mais recente alter-ego Presidente Drógado. Multi-instrumentista e profundo conhecedor da arqueologia da música marginal (como podemos comprovar nos *podcasts* temáticos e em torno de determinadas bandas e autores que tem na rádio online Stress FM), tem assumido o CD-R como veículo de eleição para auto-editar os seus trabalhos mais recentes enquanto Presidente Drógado, cantautor “popular psico-interventivo” que encarna uma visão suburbana da portugalidade, com sotaque alfacinha e humor retorcido e mordaz. Desenvolve ainda colagens sonoras para fanzines em colaboração com o ilustrador José Feitor.

MOTA, Manuel

[n. 1970, Lisboa] Começou por dedicar-se a um minimalismo influenciado por La Monte Young ou Phill Niblock, utilizando guitarra acústica preparada, para se focar, a partir de 1997, na exploração de técnicas *fingerstyle* em guitarra eléctrica, num registo que vai do *blues* do Delta à aproximação a uma linguagem *jazz*, ainda que sempre atravessada por uma multitude de referências históricas e um enigmático sentido de intemporalidade que se reflete na fascinante investigação que enceta em torno do depurar da sua própria linguagem. Tem desde então colaborado com regularidade com a música e artista visual Margarida Garcia, quer em registos de estúdio quer em apresentações ao vivo, colaborando igualmente com o trompetista Sei Miguel e com figuras incontornáveis da música exploratória internacional como Chris Corsano, Tetuzi Akiyama, Lukas Ligeti, entre outros. Divide atualmente o seu tempo entre Bruxelas e a Ericeira, editando a imensa maioria do seu trabalho e de alguns colaboradores próximos através do selo Headlights.

SILVA, Bruno

[n. 1984, Leiria] Estabelecendo-se, de uma forma cada vez mais consolidada, como uma das figuras mais criativas e ativas no *underground* lisboeta desde a década passada, tem desenvolvido um trabalho singular, quer a solo sob as inúmeras denominações que escolhe para si mesmo, quer em colaborações com músicos como Carlos Nascimento (do *drone* dos Osso à eletrónica mais dançável com Sabre) ou Pedro Sousa, no duo de guitarra e saxofone Canzana. Nos anos mais recentes tem-se focado no projecto Ondness, em torno do qual mantém atarefada agenda de edição discográfica em cassette, em vários selos espalhados pelo mundo e em objetos auto-editados para contactos mais próximos, além de frequentes aparições ao vivo. Sob essa designação tem trabalhado na criação de ambientes difusos de densa paranóia, edificando coordenadas sonoras de flutuantes desdobramentos e complexas ligações à subcultura audio-visual de que é ávido consumidor e conhecedor, utilizando para isso várias fontes eletrónicas, *sampling* e processamento, com uma maturidade de que poucos se podem orgulhar no panorama atual. Assina muitos dos textos para a Galeria Zé dos Bois ou festivais como o Outfest ou o Rescaldo, onde é evidente a sua profunda cultura musical e sensibilidade, além do programa de rádio de autor Channel Surfing Meditations, online semanalmente na Rádio Quântica, em que trabalha conceitualmente sobre a manta de retalhos abstrata e multi-referencial de que se compõe o seu imaginário pessoal e artístico.

TRINDADE, André

[n. 1981, Oeiras] Licenciado em escultura pela FBAUL e com posterior formação na escola de artes independente MauMaus, tem trabalhado com linguagens e formatos diversos num trajeto em que é evidente o inconformismo e a recusa de uma compartimentação discursiva e formal, assim como a presença recorrente de uma estética irascível e estilhaçada, transversal aos objetos que produz e à herança do *punk* enquanto referência identitária fundadora. Já com várias exposições individuais no currículo, tem recentemente orientado o seu foco para o trabalho colaborativo com Filipa

Cordeiro, sendo “Verão Eterno”, um filme realizado durante uma residência de seis meses em Santa Cruz de Cabralia, o último exemplo. Mantém ainda uma atividade constante na auto-edição de objetos híbridos entre o *fanzine* e o livro de artista sob o selo Dogma, onde desmonta conceitualmente os temas que lhe são mais caros, como o conflito entre cultura erudita e a cultura popular, ou os improváveis diálogos entre o moderno e o arcaico.